Recensionen

und

allgemeine Bemerkungen

über

Theater und Musik.

Ohne Ernst ist in der Welt nichts möglich, und unter denen, die wir gebildete Menschen nennen, ist eigentlich wenig Ernst zu finden.

(Goethe.)

IV.

Das Kärnthnerthortheater.

1853—1854.

Wien, 1854.

Bei J. F. Greß.

Druck von J. P. Sollinger's Witwe.

Inhalt.

Das Kärnthnerthortheater

während der deutschen Saison 1853 — 1854.

Personal.

Verzeichniß der engagirten Mitglieder und der Gäste.

Artistischer und ökonomischer Director: Hr. J. Cornet. — Secretär: Hr. Ar. Borzaga. — Agent: Hr. Holding. — Ober-Regisseur: Hr. Schober. — Regisseur: Hr. Just.

Sängerinnen:

Frl. Lagrua	sang	33	Mal,	in 7	Opern.
Fr. Marlow	»	61	»	» 15	»
Frl. Wildauer	»	55	»	» 10	»
» Liebhart	»	63	»	» 13	»
» Tietjens	»	70	»	» 11	»
Frau Hermann-Czillag	»	50	»	» 9	»
Frl. Th. Schwarz . . .	»	52	»	» 8	»
» Schwarzbach . . .	»	51	»	» 12	»

Frl. Müller. — Frl. Schwarz (Rosa). — Frl. Prause. — Frl. Theen. — Frau Lutz.

Sänger:

Hr. Ander	sang	49	Mal,	in 14	Opern.
» Erl	»	72	»	» 13	»
» Steger	»	93	»	» 14	»
» Draxler	»	120	»	» 18	»
» Staudigl	»	75	»	» 15	»

Hr. Beck	sang 68	Mal,	in 14	Opern.
» Kreutzer	» 77	»	» 15	»
» Kraus	» 20	»	» 6	»
» Radwaner	» 94	»	» 13	»
» Hölzel	» 107	»	» 16	»

Hr. Steiner. — Hr. Uffmann. — Hr. Reinhold. — Hr. Radl. — Hr. Hrabanek. — Hr. Strobl. — Hr. Koch. — Hr. Hocheimer. — Hr. Just.

Capellmeister: Hr. Proch (dirigirte 14 Opern). Hr. Reuling (dirigirte 7 Opern). Hr. Esser (dirigirte 13 Opern). — Orchesterdirectoren: die Herren G. Helmesberger und Grutsch. — Director der Musikbande auf der Bühne: Hr. Reinisch. — Chordirector: Hr. Weinkopf. — Correpetitoren: die Hrn. Coci und Benesch. — Chor-Inspicient: Hr. Thum.

Ballet-Regisseur: Hr. J. Golinelli. — Ballet-Orchesterdirector: Hr. M. Strebinger. — Tänzerinnen: Fr. Albert-Bellon (tanzte in 7 Balleten und in 2 Opern 37 Mal). Die Frl. Brussi, Lanner, Just, Leinsit, Heißler und Dietrich. — Tänzer: Hr. Carey (tanzte in 7 Balleten und 1 Oper 33 Mal) und Hr. Croce. — Mimiker: Frl. Basseg, dann die Hrn. Pitrot, Beau, Richini, Massini und Schellenberg.

Souffleure: die Hrn. Heim und Rigl. — Inspicienten: die Hrn. Gradl und Hoffmann. — Decorateur: die Hrn. Lehmann, Jachimowitsch und Brioschi. — Maschinist: Hr. Hofbauer. — Theatermeister: Hr. Weber. — Costümier: Hr. J. Franceschini. — Gardero-

bier: Hr. M. Franceschini. — Friseur: Hr. Wessely. — Theaterseldwebel: Hr. Koch.

Neu engagirt wurden: die Damen Lagrua, Marlow und Tietjens und die Herren Steger, Beck und Kraus.

Außerdem traten noch als Gäste auf: Fr. Köster (von Berlin) in 9 Rollen 22 Mal, und zwar: als Fidelio und Valentine 5 Mal, als Indra, Bertha, Alice, Gräfin („Hochzeit des Figaro") und Rezia 2 Mal, als Donna Anna und Pamina 1 Mal. — Fr. Friedrich als Königin der Nacht 1 Mal. — Frl. Ormy (von Pesth) als Maffio Orsino („Lucrezia") 1 Mal. — Fr. Nottes (von Hannover) in 3 Rollen 3 Mal, und zwar als Valentine, Lucrezia und Elvira („Hernani"). — Frl. Bury (von Dresden) in 2 Rollen 2 Mal, und zwar als Martha und Lucia. — Frl. Joh. Wagner (von Berlin) in 3 Rollen 6 Mal und zwar als Romeo, Leonore und Fides, 2 Mal. — Hr. Dall' Aste (von Dresden) als Plumkett („Martha") 1 Mal. — Frl. Marie Taglioni und Hr. Charles Müller in 3 Balleten 18 Mal, und zwar in „Satanella" 10 Mal, in „Thea" 5 Mal, in den „Verwandelten Weibern" 3 Mal. — Frl. Plunkett in 3 Balleten und 1 Oper 21 Mal, und zwar in der „Teufelsgeige" 7 Mal, in „Paquerette" 8 Mal, in der „Marketenderin" 2 Mal und im „Verlorenen Sohn" 4 Mal. — Die Damen Nathan und Aranyvary und die Hrn. Paul Taglioni, Saint-Leon und Frappart. —

Beurtheilung der neuengagirten Mitglieder.

Fräulein Emmi Lagrua — vermochte den ohnehin gewaltig herabgestimmten Forderungen, welche jetzt an eine erste Sängerin gestellt werden, so wenig zu entsprechen, daß selbst die Bemühungen der schreibenden und schreienden Claque, dem Publicum größere Theilnahme für die Sängerin einzuflößen, fruchtlos blieben. Das Publicum beharrt darauf, daß eine für ein erstes Fach engagirte Künstlerin Bedeutenderes leisten müsse, als es hier der Fall ist. Nun ist zwar die Ansicht des Publicums nicht immer die richtige; oft wird das Gute, wenigstens zeitweilig, verkannt, noch öfter, wie man sich im Opernhause überzeugen kann, das Schlechte gutgeheißen: dießmal aber stimmt die unabhängige Kritik mit der Ansicht des Publicums überein, und muß sich daher berufen fühlen, diese Ansicht mit Ruhe und Entschiedenheit zu begründen.

Wir wollen gerne voraussetzen, Frl. Lagrua besitze eine entschiedene Befähigung für die Bühne; wir wollen sogar zugeben, das Vorhandensein dieser Befähigung lasse sich mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit aus den Leistungen der Künstlerin entnehmen. Allein es ist hier, wie bei so vielen Künstlerinnen der Gegenwart: das vorhandene Talent kommt nicht prägnant genug zum Vorschein, bethätigt sich nicht energisch genug, um sich bis zur theatralischen Wirksamkeit zu erheben, und sich eine allgemeine Geltung zu verschaffen. Dieses siegreiche Hervortreten des als vorhanden betrachteten Talentes wird mei-

stentheils durch Unvollkommenheiten und Fehler in der technischen und ästhetischen Ausbildung des Künstlers verhindert. Das hauptsächlichste Gebrechen besteht bei Frl. Lagrua in der mangelhaften, weil unvollendeten Ausbildung der Stimme: dieselbe hat nur wenige klangvolle Töne aufzuweisen, und selbst diese sind nicht von besonderer Intensität und Fülle; alle übrigen sind unfertig und klanglos, die tiefere Lage dumpf und schwach, die höhere nicht gerade schrill, aber ebenso matt und tonlos. Aus einer solchen Unvollkommenheit in der Ausbildung der Stimmorgane entsteht für die Sängerin eine Kette von Hindernissen aller Art, welche zu zerreißen Niemand, zu verbergen nur ein außergewöhnliches Talent im Stande sein dürfte. Frl. Lagrua mag in mancher Richtung tüchtige Studien gemacht haben: sie zeigt Routine, und, im italienischen Genre, auch Verständniß und Geschmack. Allein was hilft ihr dieß alles, so lang sie mit den bezeichneten materiellen Hindernissen zu kämpfen hat? Ihre besten Intentionen wird sie ewig an der Unmöglichkeit der Ausführung scheitern sehen; will sie eine Stelle kräftig markiren — die Stimme hat weder Kraft noch Ausdauer; will sie piano singen — die Stimme läßt nur ein mattes, tonloses, auf manchen Noten gar kein Piano zu; will sie Passagen machen — die Stimme ist nicht biegsam, nicht genügend ausgeglichen; eine Coloraturstelle gelingt ihr, die andere nicht, und nur der Triller ist immer correct und wohlklingend. Fügen wir noch hinzu, daß weder die deutsche Sprache noch der Vortrag classischer

Musik dem Fräulein geläufig zu sein scheint, daß ihr Spiel durch den sonst lobenswerthen Eifer die Rolle dramatisch zu beleben angefeuert, und durch die nöthige Rücksicht auf den richtigen Gebrauch und die Schonung der Stimme zurückgehalten, bald unruhig, bald leblos, hier gekünstelt, dort theilnahmslos erscheint; fügen wir noch hinzu, daß Frl. Lagrua in ihrer Repräsentation, in ihrer Art zu singen, nichts Lockendes, Anziehendes, künstlich Blendendes mitbringt, — so können wir es nur ganz begreiflich, und, obenerwähnter nicht leicht zu bestreitender Gründe wegen, ganz recht und billig finden, wenn das allgemeine Urtheil dahin lautet: das Engagement des Frl. Lagrua, unbeschadet aller Eigenschaften, welche die Künstlerin vielleicht besitzt, welche aber factisch nicht genügend zum Vorschein kommen, habe den Wünschen und Ansprüchen des hiesigen Publicums nicht entsprochen.

Frau Mathilde Marlow. — Ueber die Leistungen dieser Sängerin sind so befremdende Ansichten in den Zeitungen geäußert, und im Publicum gedankenlos nachgesprochen worden, daß wir es für nothwendig hielten, denselben mit unnachsichtiger Strenge entgegenzutreten. Die ausführlichere Begründung unserer Meinung wird hoffentlich dazu beitragen, die Richtigkeit derselben desto nachdrücklicher darzuthun.

Was verlangt der gebildete, besonnene, unparteiische Opernfreund von einer Sängerin, welche in ersten Parthien vorgeführt wird? doch wohl eine Reihe gleichmäßig und rein

klingender, das Ohr sanft oder mächtig berührender Töne, einen mehr oder minder genügenden Grad technischer Fertigkeit, einen regelrechten, ausdrucksvollen Vortrag, entsprechend unterstützt durch ein bezeichnendes Mienen- und Geberdenspiel, leidlich correcte, deutliche Aussprache, und wenigstens gewöhnliche Bühnenroutine. Daß sich Fr. Marlow letztgenannte Eigenschaft in hohem Grade zu eigen gemacht habe, ist von uns anerkannt worden; auch die Deutlichkeit ihrer Aussprache konnten wir loben; höchst zweifelhaft erscheint aber die Erfüllung der übrigen Bedingungen, oder vielmehr die Nicht-Erfüllung derselben scheint uns außer allem Zweifel. In der Darstellung der Fr. Marlow vermissen wir die Auffassungsgabe, die ihr so sehr nachgerühmt wird: der Gesammtausdruck ihres Spieles wird zwar eben in Folge jener Sicherheit, welche die Routine gibt, in manchen Rollen ein entsprechender, in andern ein nicht geradezu störender sein; allein äußerliche Lebendigkeit, Gewandtheit und Routine, sehr schätzenswerthe Eigenschaften, wenn sie unterstützen und ergänzen, werden es nie dahin bringen, uns den Abgang des eigentlichen Darstellungsvermögens zu verbergen, oder gar zu ersetzen. Pathetische, sentimentale Rollen gibt Fr. Marlow ganz schablonenmäßig, mit den üblichen stereotypen Hand- und Armbewegungen, ohne irgend einem Versuche, den darzustellenden Charakter zu individualisiren, ihn von anderen zu unterscheiden, ja ohne irgend einen wenn auch nur vereinzelnten Ausdruck innerer Wärme und Erregung. In heitern nai-

ven Rollen scheint sie sich heimischer zu fühlen; hier mangelt es ihr weniger an Natürlichkeit, als an Feinheit der Darstellung. Fr. Marlow ist auch hier immer lebendig, zuweilen recht prägnant, aber ihre Wirkungsmittel sind oft zu derb, beinahe immer zu handgreiflich. In der Spieloper, und namentlich in den Damenrollen, soll Feinheit, ohne Affectation, den Ausschlag geben. Fr. Marlow gelangt aber beinahe niemals zu jener, und weiß sich doch von dieser nicht immer fern zu halten. Noch viel weniger können wir uns mit den Leistungen der Fr. Marlow in musikalischer Beziehung befriedigt erklären. Um dieß zu bekräftigen, brauchen wir nicht erst an das gänzlich mißlungene Wagniß mit der „Königin der Nacht" zu erinnern. Die Direction glaubte uns Fr. Marlow in einer Reihe der heterogensten Parthien vorführen zu müssen; die Künstlerin hatte dieselben allerdings bereitwilligst übernommen und fleißig studirt; sie war auch sichtlich bemüht Gutes zu leisten, allein wir vermochten nicht herauszufinden, daß ihr dieß gelungen sei; wir könnten auch nicht Eine Stelle anführen, der sie eine besondere Wirkung, eine erhöhte Bedeutung verliehen hätte. Der Gesangsvortrag der Fr. Marlow hat nur Einen Vorzug: er ist selten schleppend; das von so vielen Sängern und Sängerinnen angewendete Ritardiren und Trainiren ist ihr fremd geblieben. Wir haben oft genug gegen dieses Ritardiren gesprochen; man wird es uns daher leicht glauben, daß wir das Vermeiden dieses unleidlichen Fehlers zu schätzen wissen. Allein es ist uns

nichts desto weniger unmöglich, über diesen negativen Vorzug die nur zu positiven Mängel im Vortrage dieser Sängerin zu übersehen; so ist z. B. die Coloratur derselben bei weitem nicht genügend für eine Künstlerin, welche die Coloratur-Parthien als ihr eigentliches Fach betrachtet; Triller und Passagen aller Art werden von ihr größtentheils sehr unfertig ausgeführt, so daß man nicht weiß, worüber man sich am meisten wundern soll, über die Sängerin, welche diese unklaren, verwischten Passagen als feine Coloratur präsentirt, oder über das Kenner-Publicum, welches sich dadurch befriedigt erklärt! Uebrigens würde man sicherlich der Künstlerin Unrecht thun, wenn man behaupten wollte, die gerügten Fehler des musikalischen Vortrags seien einzig und allein die Folgen eines Mangels an Verständniß, Auffassungsvermögen oder Schule; wir sind überzeugt, Fr. Marlow würde reiner und correcter vortragen, wenn nicht auch sie, wie unzählige andere, in der Unfertigkeit und Mangelhaftigkeit ihrer Stimmmittel ein unübersteigliches Hinderniß gefunden hätte. Die offenbar von allem Anfang an ungenügende Ausbildung der Stimme, der frühzeitig angewöhnte, zur zweiten Natur gewordene unrichtige Ansatz, haben es Fr. Marlow unmöglich gemacht, je durch die Kraft, Fülle oder Weichheit der Stimme zu glänzen; das mühsame Herauspressen der Töne, die Schwierigkeit in der Verbindung derselben, namentlich in der höhern Lage, wird selbst dem minder Gesangskundigen nicht entgangen sein. Die geraume Zeit, welche

Fr. Marlow bereits auf der Bühne wirkt, hat natürlich nicht dazu beigetragen, diese radicalen Mängel des ersten Unterrichts zu vermindern. Die Töne blieben scharf und spitz, klanglos im Piano, grell im Forte, unbiegsam in der Coloratur. Außerdem können wir nicht umhin, der Wahrheit gemäß, hinzuzufügen, daß diese ohnehin nicht sehr angenehm klingenden Töne durch häufige Intonationsfehler noch verschlimmert werden, was wir bei einer so allseitig, also auch musikalisch-routinirten Sängerin, ebenfalls als schwer zu beseitigende Folge der eben gerügten Gebrechen einer unrichtig gebildeten und durch die Zeit schon abgenützten Stimme ansehen müssen. Daß Fr. Marlow gleich bei ihrem ersten Debut als Martha den ganzen Abend hindurch beinahe fortwährend zu tief eingesetzt hatte, das konnte ihr wohl, mit Rücksicht auf die, einem fremden Publicum gegenüber, bei einem ersten Debut so natürliche Befangenheit, dann auf die hohe Stimmung des hiesigen Orchesters und die ungewöhnlich hohe Lage dieser für Frl. Zerr geschriebenen Parthie, — nachgesehen werden. Seitdem aber ist Fr. Marlow in vielen anderen Parthien, welche beinahe sämmtlich für die normale Sopran Lage geschrieben sind, vorgeführt worden, das entschiedene Auftreten der Sängerin hat längst gezeigt, daß allzu große Aengstlichkeit nicht zu ihren Fehlern gehört, und dennoch blieb die Intonation, namentlich in den Parthien der Elvira („Hernani"), Lucia, Leonore („Stradella"), Margarethe („Hugenotten"), ganz auffallend mangelhaft. Wir können

nicht umhin, mit allem Nachdruck auf diesen Fehler hinzuweisen, denn reine Intonation ist die allerbescheidenste, selbstverständlichste Forderung, welche an den Gesangskünstler gestellt werden kann.

Wir haben gesehen, daß es Fr. Marlow kaum möglich sein dürfte, den letztgenannten, sowie den früher erwähnten, auf ihr geringstes Maß zurückgeführten Ansprüchen zu genügen. Aeußerliche Routine kann nimmermehr für den Mangel an Gediegenheit und innern Gehalt entschädigen. Das bedeutende Selbstvertrauen, mit welchem die Künstlerin sich, dem Anscheine nach, auf den Bretern bewegt, so wie die, nach unserer Meinung völlig ungerechtfertigten, jedenfalls überschwenglichen Lobpreisungen, welche ihr zu Theil wurden, haben zwar anfangs das Resultat gehabt, einem Theil des Publicums zu imponiren und das Urtheil desselben zu beirren, dürften aber seitdem, da ein solcher Irrthum einer kleinen Anzahl niemals lange dauert, von Seite der unabhängigen Kritik und des enttäuschten Publicums eine unvermeidliche Gegenwirkung erfahren haben; die Direction des Operntheaters hat sich daher überzeugen können, was es mit der „Beliebtheit" der Fr. Marlow für eine Bewandtniß habe und in wie ferne es von Nutzen gewesen wäre, unserer Oper dieses Mitglied dauernd zu erhalten.

Fräulein Therese Tietjens. — Diese junge Sängerin hat sich in kurzer Zeit, so gut dieß bei den chaotischen Verhältnissen des Kärnthnerthortheaters thunlich ist, eingebürgert und behauptet ihren Platz eben nicht schlechter, ja oft noch besser, als manche

andere, worauf sie sich jedoch in Rücksicht auf die Zusammensetzung des Damenpersonals eben nicht viel einzubilden braucht. In ihren bisherigen Leistungen hat sich noch kein hervorragendes Talent kundgegeben; allein die günstigen, zwar noch nicht ausgebildeten, aber auch noch nicht verbildeten Anlagen, welche hie und da zum Vorschein kommen, sind geeignet die Aufmerksamkeit und Theilnahme der Kritik zu erwecken. In diesem Sinn haben wir diese neue Acquisition besprochen (III. Band, Seite 169). Frl. Tietjens, wir sagen es ihr nochmals, hat viel zu arbeiten, um zu einem ersprießlichen Resultate zu gelangen; ihre Stimme muß durch zweckmäßige Uebung gekräftigt werden, ihr Vortrag durch tüchtige Studien mehr Selbstständigkeit und Abrundung, ihr Spiel viel mehr Ausdruck und Lebhaftigkeit gewinnen; ihren unästhetischen Gang muß sie durchaus verändern. Ueberhaupt möge das Fräulein, wenn es ihr, wie wir glauben, nicht an Verständniß fehlt, sich nicht so wie bisher auf ihre provinzielle Theaterroutine verlassen, sondern mehr aus sich heraustreten, selbstständige Gestalten zu schaffen versuchen; gelingt es auch nicht gleich, so gelingt es vielleicht später und man sieht doch mindestens das Vorhandensein eines dramatischen Gestaltungsdranges.

Einzelne Bemerkungen tragen wir bei der Besprechung der Darstellungen nach; einstweilen mögen diese Andeutungen genügen. Die Kritik kann den Anfängern keine Lehrmethode auseinandersetzen, sie kann meistens nur das vorhandene Gute

oder Schlimme bezeichnen, die geeigneten Mahnungen hinzufügen und die Resultate abwarten.

Herr Steger. — Seit geraumer Zeit dürfte wohl kein Tenorist auf einer deutschen Opernbühne, blos durch die Entfaltung seines Stimm-Materiales, einen für Viele so überwältigenden Eindruck hervorgebracht haben, wie Hr. Steger; wenn wir auch nicht zu denen gehören, welche eine solche Wirkung verspüren, so müssen wir doch besagtes Material als ein höchst merkwürdiges, der Aufmerksamkeit jedes Opernfreundes, Sängers und Gesanglehrers würdiges, bezeichnen.

Die Stimme des Hrn. Steger glänzt nicht durch die besonders hervortretende Klangfülle einzelner Töne, sondern durch die gleichmäßige Ausbildung des ganzen Materials, welche hier weit vollständiger zustandegebracht worden ist, als bei irgend einem andern Sänger der Gegenwart. Der Ansatz ist frei und leicht, die Tonbildung rein und sicher, die Stimme kommt leicht und wie von selbst, ohne Hauchen, Drücken, Pressen u. s. w. heraus, und die Ausgeglichenheit aller Tonlagen und Register ist eine wahrhaft erstaunliche. Es ist leicht zu ersehen, was Hr. Steger mit einer dergestalt ausgebildeten Stimme leisten könnte. Alle Hindernisse, welche dem Gesangskünstler so häufig aus der Ungleichheit, Schwerfälligkeit, Unbiegsamkeit der Stimme erwachsen, sind für ihn gar nicht vorhanden; die erste Bedingung, welche erforderlich ist, um gut singen zu können, vollständige Herrschaft über die Stimme, ist in

hohem Grade erfüllt. Allein es ist nicht hinreichend, die Macht in Händen zu haben, man muß sie auch gehörig auszuüben verstehen. Je mehr Hr. Steger, bei der natürlichen Beschaffenheit und erlangten Ausbildung seiner Stimme, im Vortrage leisten könnte, um so mehr muß festgestellt werden, wie wenig er in dieser Beziehung bis jetzt geleistet hat.

Hunderte von Tenoristen würden Hrn. Steger um sein Organ beneiden! Und diese, so leicht ansprechende Stimme, welche eigens geschaffen ist, um den Ton frisch, rein und fest herauszugeben, diese Stimme wird in fortwährendem Tremoliren verunstaltet und vergeudet! Diese Stimme ist biegsam wie wenige, und wie mangelhaft wird trotzdem jede, auch die kleinste Verzierung ausgeführt! Ueberhaupt hat Hr. Steger alles in seiner Macht: Piano und Forte, Anschwellen und Abnehmen des Tones, alle nur möglichen Nuancen vermag er auszuführen; allein auf welche Weise werden diese unschätzbaren Vorzüge angewendet? — ! — Vor allem muß eine strenge Rüge an Hrn. Steger ergehen von wegen des Tremolirens. Wir können nicht annehmen, der Sänger tremolire ohne es zu wissen; Schwäche der Stimme trägt, wenigstens bis jetzt, auch noch nicht die Schuld, denn gerade im Piano, wo viele Stimmen aus Erschlaffung zittern, weiß Hr. Steger den Ton festzuhalten, während er im Forte beständig tremolirt: sei es nun System oder Gewohnheit, gleichviel, wir stellen fest, daß sich Hr. Steger dieser Art, die Stimme zittern zu lassen, mit vollem Bewußtsein hingibt; wie ist es aber möglich, daß er trotz viel-

facher Mahnungen nicht einsieht, welcher abscheulichen Unart er dadurch huldigt: man sollte doch glauben, um zu bemerken, wie undramatisch, unmusikalisch, unästhetisch, unverständig das Tremoliren ist, gehöre nicht einmal ein besonderer Geschmack oder ein höheres Verständniß, sondern nur der allergewöhnlichste Menschenverstand und ein paar gesunde Ohren! Wir können Hrn. Steger allen Ernstes und in seinem eigenen Interesse versichern, daß die leidige Gewohnheit des Tremolirens ebenso schädlich als häßlich ist: schädlich, weil sie auf jede Stimme mit der Zeit einen schwächenden, tonvernichtenden Einfluß ausübt; häßlich, weil gerade das Gegentheil des Tremolirens, der volle, reine, natürlich-angeschlagene und festgehaltene Ton die schönste Wirkung hervorbringt, welche dem Musiker — Instrumentalisten oder Vocalisten — zu erreichen gegönnt ist.

Abgesehen vom Tremoliren sind gegen die musikalische Auffassungs- und Vortragsweise des Hrn. Steger noch gar viele wichtige Einwendungen vorzubringen. Sein Gesang ist nicht so correct, wie es bei der schönen Stimmbildung möglich und durch Uebung leicht zu erlangen wäre; Mordente, Vorschläge, überhaupt schnelle Noten kommen oft gar überstürzt heraus; auch seinen Triller möge Herr Steger weicher und geschmeidiger zu machen suchen. Was die Kunst des musikalischen Vortrages betrifft, so müssen wir wohl mit Herrn Steger Nachsicht haben, denn diese zu erlangen, dazu gehört nicht nur fleißiges, sondern auch zweckmäßig geleitetes Studium; diesen Theil der künstlerischen Erziehung hat Hr. Steger eben so wenig durchge-

macht, als die meisten seiner gegenwärtigen Collegen und Colleginnen; er scheint in seinem Vortrage von dem an sich ganz richtigen Grundsatze auszugehen, daß die ausdrucksvolle Färbung eines musikalischen Satzes durch die Abwechslung von Piano und Forte erzielt werden müsse; die erste Bedingung aber zur erfolgreichen Anwendung dieses, wie gesagt, ganz richtigen Grundsatzes, ist die auf Erfahrung und Studium gegründete Kenntniß jener Regeln und Bestimmungen, aus welchen der Sänger ersieht, wo und wie er besagte Schattirung anwenden soll und darf. Hr. Steger weiß, daß er Piano und Forte singen, daß er die Stimme anschwellen und abnehmen lassen soll: nun spielt er mit diesen Kunststückchen so oft er nur kann, ohne je zu bedenken, wo sie hinpassen, wo nicht. Auf diese Art geht mancher an sich hübsche Stimm-Effect verloren, weil er ganz ohne Rücksicht auf die Wahrheit des dramatischen wie des musikalischen Ausdruckes angewendet wird; wenn sich Hr. Steger in dieser Hinsicht bessern will, so rathen wir ihm mit aller Aufmerksamkeit dahin zu trachten, alle Uebergänge von einer Nüance zur andern nicht so rasch und stürmisch, sondern hübsch langsam und allmälig zu markiren; so z. B. soll das Anschwellen des Tones wie das Verhallen desselben durch allmälige, nicht durch plötzliche Steigerung oder Verminderung hervorgebracht werden; zwischen dem Piano und dem Forte soll noch ein Mittelding als Uebergang vorhanden sein; — wir müssen sogar Herrn Steger darauf aufmerksam machen, daß er nicht blos piano und forte singt, sondern meistens ent-

weder pianissimo oder fortissimo, wodurch dreierlei Uebel entstehen; das süßelnde Sotto voce wird durch öftere, und noch dazu unpassende, Anwendung langweilig, affectirt und lächerlich, das tremolirende Sforzato zerreißt die Ohren, und der unvorbereitete Uebergang von einem zum andern wirkt störend, wie jeder unmotivirte Contrast; wir wünschten doch öfter die natürliche Stimme des Herrn Steger zu hören, ohne zurückhaltendes Sotto voce, ohne jenes unselige Forciren. Diese Doppel-Unart hat auch zur Folge, daß Hr. Steger im mehrstimmigen Gesang entweder ganz unhörbar wird, oder seine Collegen überschreit. — Daß übrigens Hr. Steger manche Einzelnheiten, hier einen Satz, dort einige Tacte, manchmal eine ganze Nummer, mit passendem Ausdruck singt, daß überhaupt die Wärme des Vortrages vorhanden und meistens blos richtiger anzuwenden, so wie auf eine lebhaftere Theilnahme an der Handlung auszudehnen wäre, können wir unbedingt zugeben. Allein der größere Theil eines Partes, somit auch meistens der Gesammteindruck der Rolle, geht durch das leidige Tremoliren, durch das zu starke Singen, durch den Mangel an jeglicher Gesangsmethode verloren.

Bei Gelegenheit der Besprechung einzelner Opernvorstellungen kommen wir noch auf diese gelungenen Einzelnheiten, so wie auf die gerügten Mängel zurück. Auch über das Spiel und den Recitativ-Vortrag des Herrn Steger werden wir dann noch sprechen. Wir hielten es nicht für nothwendig, uns hier länger mit den Betrachtungen dieser Einzelnheiten

aufzuhalten: nicht daß wir die Wichtigkeit derselben verkannt hätten, sondern weil die hiesige Kritik Herrn Steger oft und deutlich genug auf die Mängel, welche ihm in dieser Beziehung zur Last gelegt werden können, aufmerksam gemacht hat. Herr Steger ist zu wiederholten Malen daran erinnert worden, daß sein Spiel, namentlich wenn er auf der Bühne ist ohne zu singen, kalt und theilnahmslos, seine Aussprache gar zu auffallend mit slavisch-ungarischem Accent behaftet, und sein Vortrag des Recitativs zu hastig und überstürzt sei. Wenn auch in dieser Beziehung einige Besserung bemerkt worden ist, so kann dieß im besten Falle nicht anders als wie ein guter Anfang betrachtet werden, und wir ersuchen Herrn Steger, sich ernstlicher damit zu beschäftigen und überhaupt sich mehr nach den strengen, aber wohlwollenden Mahnungen der Kritik zu richten, als nach dem wohlgemeinten, aber höchst unvernünftigen Beifall, den ihm ein Theil des Publicums angedeihen läßt.

Wir sehen gewiß nicht ohne Interesse den weiteren Leistungen des Herrn Steger entgegen; allein es muß zwischen diesem Sänger einerseits, und dem Publicum und der Kritik andererseits, festgestellt bleiben, daß ersterer einer planmäßigen Heranbildung seiner schönen Eigenschaften bedarf, dieselbe daher von ihm erwartet und gefordert werden müsse, wenn er auch in Zukunft darauf Anspruch machen wollte, in ersten Parthien vor einem gebildeten Publicum zu erscheinen.

Herr Beck. — Auch dieser Sänger wird seiner „schönen Stimme" wegen vielfach gelobt. Allein hier haben wir

es nicht, wie bei Herrn Steger, mit einem genügend ausgebildeten, aller Nüancen fähigen, sondern mit einem von Natur aus kräftigen, aber zur Stunde selbst technisch noch sehr unfertigen Organ zu thun. Die Stimme des Herrn Beck ist noch bei weitem nicht so entwickelt, wie sie es bei sorgsamer Ausbildung sein, und auch jetzt noch werden könnte; die Register sind nicht ausgeglichen, das Piano in der höheren Lage bringt Herr Beck nur durch die Anwendung der Kopfstimme, welche bei ihm gegen die übrigen Töne gar zu sehr absticht, hervor; der Ansatz ist ungleich und schwerfällig, die Intonation schwankend. Ueber diese Mängel, so wie über die ziemlich erfolgreiche Bekämpfung des letztgenannten, haben wir bereits das Nöthige gesagt. Von einem allseitig befriedigenden, musikalisch-bedeutenden Vortrage kann bei der unvollkommenen Stimmbildung des Herrn Beck, und den mangelhaften Studien, welche heut zu Tage in der Gesangskunst gemacht werden, gar nicht die Rede sein. Doch zeigt die natürliche Betonung einzelner Cantilenen, daß mit richtig angewendeter Mühe bei den vorhandenen Mitteln mancher schöne Erfolg zu erzielen wäre. Bessere Ausbildung dieser Mittel müßte dahin wirken, den Vortrag der colorirten und überhaupt rasch auszuführenden Stellen fließender zu machen. Bis jetzt ist alles zu breit und schwerfällig, sowohl im Gesang wie in der Aussprache des Herrn Beck. Unbegreiflich würde es scheinen, wenn man an derlei Absonderlichkeiten nicht schon gewohnt wäre, daß ein hiesiges Blatt, welches sich noch obendrein auf sein

Urtheil viel einbildet, Herrn Beck wegen seiner „schönen Declamation“ erwähnen zu können glaubte! Wir erlauben uns, die Declamation des Herrn Beck in der Prosa, im Recitativ und im regelmäßigen Gesang als eine höchst schwerfällige zu bezeichnen; namentlich ist sein Vortrag des Recitativs mit dem vollen Tone und dem breitgeschlagenen Worte auf jeder Note, ein ganz verfehlter. Stimme und Aussprache tragen in gleichem Maße dazu bei, jede raschere Bewegung des Gesangs, jeden energischen Ausdruck des Textes zu verhindern. Haltung, Bewegungen, Auffassungsversuche, dieß alles ist bei Herrn Beck noch ganz schülerhaft, das bereits gerügte Verzerren der Gesichtszüge offenbar störend; dazu jener Mangel an Schwung und Feuer, welcher theils aus der Befangenheit, theils aus den obenerwähnten Hindernissen entsteht, — man sieht daraus, welchen Weg Herr Beck, selbst wenn wir ihm bereitwilligst die Hauptsache, das Talent, zugestehen, noch zu machen hat, wenn er am hiesigen Theater nicht blos die Stellung, diese ist jetzt leicht genug zu erhalten, sondern auch das unbestreitbare Verdienst eines „ersten Sängers“ beanspruchen will. —

Herr Kraus. — Wir glauben es bereits deutlich genug ausgesprochen zu haben, daß dieser Sänger weder Stimme noch Darstellungsmittel in genügendem Maße besitze, um die Stelle, zu welcher ihn Herr Cornet berufen, ausfüllen zu können.

Die Besprechung der einzelnen Leistungen des Herrn Kraus wird hinreichend sein, unsere bereits (III B. Seite 172) ausgesprochene Meinung zu vervollständigen.

Gastspiele.

Frau Köster — ist eine jener Künstlerinnen, deren Leistungen, wenn sie auch nicht bei jeder Gelegenheit befriedigen, uns doch stets die Achtung einflößen, welche einem wahrhaft künstlerischen Streben gebührt. Die bescheidene Repräsentation, die edle Haltung, der hübsche Gang, der angenehme Gesichtsausdruck, das Ebenmaß der Bewegungen in allen ruhigen Situationen, dieß alles erregt die Sympathie und fesselt die Aufmerksamkeit des Publicums. Frau Köster befindet sich nicht mehr im ungetrübten Besitze ihrer Stimmmittel. Die Veränderung, welche früher oder später, plötzlich oder allmälig, aber für jeden Gesangskünstler unvermeidlich eintritt, hat hier bereits stattgefunden; wer es vor zwei Jahren noch bezweifeln wollte, konnte sich in der letztverflossenen Saison nicht länger darüber täuschen. Es gehört die langjährige Routine, die gründliche musikalische Bildung der Künstlerin dazu, um nicht nur manche Klippe glücklich zu umgehen, sondern um die Zuhörer durch die gediegene Ausführung mancher Einzelnheiten und die consequente Durchführung ganzer Parthien wahrhaft zu erfreuen. In allen sanften, ruhigen Stellen und besonders solchen, welche dem ge-

genwärtigen Zustande des Organs keine unübersteiglichen Hindernisse darbieten, ist Frau Köster's Vortrag einfach, edel und wahr; überall hingegen, wo stürmische oder ängstliche Leidenschaftlichkeit vorwaltet, vermissen wir Schwung und Feuer, die sonst so edle Haltung verändert sich, die Bewegungen scheinen zu sehr studirt, der Gesang wird schleppend und jeder hinreißende, bewältigende Eindruck auf das Publicum geht unwiderbringlich verloren. Mit der Abnahme der Stimme schwindet auch die letzte Möglichkeit einer raschen, zündenden Wirkungskraft dahin.

Frau Friedrich — wie man sagt eine Schülerin des Herrn Proch — sang einmal die Königin der Nacht in der „Zauberflöte;" der Versuch fiel unglücklich aus, und dürfte der Direction wohl als Warnung dienen, künftig mit der Erlaubniß zu solchen Debüts etwas vorsichtiger zu Werke zu gehen.

Fräulein Ormy, — welche ebenfalls nur einmal aufgetreten ist, haben wir nicht gehört.

Frau Nottes, — vor Jahren eine tüchtige und ziemlich beliebte Repräsentantin zweiter Alt- oder Mezzosopran-Parthien, jetzt als erste tragische Sopranistin zurückgekehrt, vermochte nicht auf unser Publicum jenen Eindruck hervorzubringen, der ein Engagement wünschenswerth gemacht hätte. Die Stimme der Frau Nottes ist in der höheren Lage zu grell, Spiel und Vortrag zeigen uns wohl in ihr die musikalische und theaterkundige Sängerin, sind aber bei weitem nicht

genug eigenthümlich, belebend, aus dem Kreise des Alltäglichen hervorragend, um für die Mängel einer hinaufgeschraubten, jetzt schwerlich mehr zu verbessernden Stimme zu entschädigen.

Fräulein Bury — gab zwei Rollen: Martha und Lucia; wir haben sie nur in letzterer gesehen, und nach der ganz matten, mittelmäßigen Durchführung derselben müssen wir, da wir nichts von einer etwa vorhandenen Indisposition gehört, die Lobsprüche, welche einige deutsche Journale dieser Dame unaufhörlich spenden, für ganz unstatthaft erklären. Eine schwache, besonders in den höheren Lagen unsichere Stimme, eine unfertige Coloratur, dazu ein mühsames, schwerfälliges, affectirtes Spiel — wie soll daraus eine genügende Leistung entstehen?

Fräulein Johanna Wagner — ist in der Theaterwelt als eine bedeutende Capacität anerkannt. In Hinsicht auf geistige Auffassungsgabe und dramatische Belebung ihrer Rollen (so weit die dießmal gewählten Aufgaben hierüber einen giltigen Schluß zu ziehen erlauben) besitzt sie allerdings hervorragende Eigenschaften, wenn diese auch durch kleine Schwächen oder Angewohnheiten getrübt werden, wie wir es bei der Analyse der gegebenen Gastrollen zeigen werden. Als eigentliche Gesangskünstlerin betrachtet, leistet Fräulein Wagner wohl Befriedigenderes, Besseres, als viele Sängerinnen der Gegenwart, aber doch bei weitem nichts Genügendes, um als der Vollendung sich nähernde Meisterin im Gesange anerkannt zu werden. Vorerst begegnen uns auch hier, und zwar

nur zu auffallend, jene Hindernisse, welche die Mangelhaftigkeit der Stimmmittel den Intentionen der Künstlerin entgegenstellt. Das Organ des Fräuleins Wagner ist frühzeitig zerrüttet worden; ihre Stimme läßt sich jetzt in drei, leider von einander ganz verschiedene Lagen abtheilen: die Höhe ist grell und leidet an allen oft gerügten Mängeln der modernen Stimmbildung; die Mittellage tritt weniger hervor, scheint uns jedoch ziemlich tonlos; die Tiefe allein ist voll und schön; doch die Verschiedenheit dieser drei Register ist der Art, daß trotz aller Virtuosität und Effectkenntniß, welche die Künstlerin besitzt, der eigentliche Fluß des Gesanges, colorirt oder getragen, meistens dadurch verhindert wird, und der richtige Vortrag nur schwer zum Vorschein kommen kann. — Wenn übrigens die vielgefeierte Künstlerin das hiesige Publicum dießmal kalt gelassen hat, so ist dieß größtentheils der unglücklichen Wahl der Gastrollen zuzuschreiben. Wir begreifen wohl, daß man, unter andern, eine italienische oder französische Oper, welche noch irgend welche Lebenskraft in sich trägt, ihrer dankbaren Einzelnheiten wegen zum Gastspiele wählt; allein wenn der Geschmack der „ersten deutschen dramatischen Sängerin" sich so weit verirrt, unter drei Rollen, welche sie geben will, sich einen „Romeo" und eine „Favorite," welche gerade zu den schwächsten Producten der italienischen Meister gehören, auszusuchen, so kann dieß nur lähmend und abspannend auf den Erfolg einwirken, der denn auch ein höchst zweifelhafter geblieben ist.

Herr Dall' Aste — von seinem Engagement am Theater an der Wien in guter Erinnerung, konnte sich dießmal nicht mit Glück behaupten. Damals gab er ziemlich wichtige Rollen, wie z. B. Capitän Roland („Musketiere"), Grenadier („Vielka") ganz tüchtig in Gesang und Spiel. Jetzt war sein Plumkett („Martha") eine verfehlte Leistung; die Stimme ist klanglos, das Spiel neigt sich etwas stark zur flachen Uebertreibung. Uebertreibung aber duldet das Wiener Publicum nur an einheimischen Künstlern, an Fremden nie.

Fräulein Marie Taglioni — ist seit ihrem ersten Gastspiele, bis nach Beendigung des dießjährigen zweiten, mitunter wohl in etwas überschwänglicher Weise, von Vielen aber sehr richtig und in jeder Hinsicht so erschöpfend beurtheilt worden, daß wir unsere Leser mit einer nähern Analyse der Leistungen dieser Tänzerin mit gutem Gewissen verschonen können. Der Beifall, den Frl. Taglioni in Wien gefunden, war stürmisch, die Theilnahme andauernd. Letzteres Zeichen scheint uns besonders zu Gunsten der Künstlerin und ihres gastirenden Collegen zu sprechen; wenn der Enthusiasmus, der sich anfangs recht breit und auffallend kund gab, abermals beigetragen hat denen Recht zu geben, welche das hiesige Publicum oft genug der Unbesonnenheit und Voreiligkeit in seinen Urtheilen anklagen, so hat doch, wie gesagt, die andauernde Theilnahme, der lebhafte Zuspruch, die stäte Befriedigung der Zuschauer bewiesen, daß es nicht allein

die Vorzüge der Jugend und Anmuth sind, welche Fräulein Taglioni diese glänzende Aufnahme sicherten. Freilich wurde bei den Lobhudeleien über diese Vorzüge, über das „angenehme Aeußere," wie sich unsere Notizenblätter auszudrücken pflegen, völlig übersehen, daß der alles belebende mimische Ausdruck dem Fräulein nur in äußerst beschränktem Maße zu Gebote steht; darauf ist, allem Anscheine nach, bei der künstlerischen Erziehung der jungen Tänzerin nicht genug Rücksicht genommen worden. Glücklicherweise nimmt man es in Wien auch damit nicht so genau, und die Befriedigung des Publicums wird durch den correcten, graziösen, von guter Schule zeugenden Tanz des Frl. Taglioni größtentheils gerechtfertigt. Dieser Eindruck weiblicher Anmuth und künstlerischer Ruhe war geeignet, während des zweiten Gastspiels der Künstlerin, welches mit jenem der Sennora Pepita beinahe gleichzeitig stattfand, besonders wohlthuend einzuwirken. An den Erfolgen des Frl. Taglioni hatte übrigens ihr Tänzer

Herr Charles (Carl) Müller — einen nicht unbedeutenden Antheil; zwar können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, daß er in seinem Tanze weit mehr Kraft und Ausdauer, als eigentliche Grazie entwickelt; namentlich ist das beständige Zurückbiegen des Körpers, während der Pirouetten und sonstiger Pas, ganz entschieden ungraziös: in Grotesk- und Charaktertänzen hingegen ist Herr Müller ganz entsprechend. Zudem besitzt er, nebst

der jugendlich-hübschen Gestalt, eine wohlthuende Lebendigkeit in der Action und eine Ausdrucksfähigkeit der Gesichtszüge, welche ihn als Mimiker auf eine bedeutend höhere Stufe als seine liebenswürdige Tänzerin zu stellen berechtigen.

Fräulein Plunkett — hatte offenbar gegen den Eindruck zu kämpfen, den Frl. Taglioni und Herr Müller zurückgelassen hatten. Die Abspannung, welche jeder lebhaften Kundgebung der Theilnahme immer auf dem Fuße folgt, wieder in erneutes Leben und Theilnahme zu verwandeln, das ist keine kleine Aufgabe; es gelang Frl. Plunkett, dieselbe in so weit zu lösen, daß ihre Leistungen wenigstens einige Aufmerksamkeit und wohlwollenden Beifall erregten. Frl. Plunkett ist keine Meisterin in ihrer Kunst, sie besitzt nicht den Grad der Kühnheit und Sicherheit, welche nöthig wäre um bedeutendes Aufsehen zu erregen, sondern gerade so viel Lebhaftigkeit und Uebung, um den Eindruck ihrer jugendlich angenehmen Persönlichkeit gehörig zu unterstützen. Dieser Eindruck ist es gerade nicht, durch den

Herr Saint-Leon — noch zu effectuiren vermöchte. Seit der letzten Anwesenheit desselben in Wien sind Jahre vergangen und jetzt dürfte Herr Saint-Leon kaum mehr Anspruch darauf machen, als Tänzer zu glänzen. Die früher erworbene Routine muß die jetzigen Leistungen erträglich machen. Als Balletmeister weiß er die Tänze ziemlich geschickt zu gruppiren, in der Composition aber scheint sich seine Erfindungskraft bedeutend erschöpft zu haben. Als Violinspieler

wird er wohl überall gefallen, durch die Sonderbarkeit der Sache selbst (einer passenden Vereinigung der Instrumental-Production mit der mimischen Darstellung), wie durch die anerkennungswerthe Tüchtigkeit der Leistung. Gleichzeitig mit Herrn Saint-Leon gastirten noch zwei seiner Schülerinnen:

Fräulein Nathan — und

Fräulein Aranyvary — deren Leistungen in jeder Hinsicht gar zu unbedeutend sind, um ausführlicher erwähnt zu werden. Dann

Herr Frappart — welcher in komischen Rollen sehr verwendbar scheint.

Repertoir.

An den 284 Spielabenden der dießjährigen deutschen Saison, vom 11. Juni 1853 bis 31. März 1854, fanden 223 Opern- und 61 Balletvorstellungen Statt.

Aufgeführt wurden 34 Opern, und zwar:

Von Donizetti 6, — von Flotow 4, — von Auber 3, — von Bellini 3, von Meyerbeer 3, — von Mozart 3, — von Weber 2, — von Balfe 2, — von Rossini 1, — von Boieldieu 1, — von Verdi 1, — von Kreutzer 1, — von Thomas 1, — von Nikolai 1, — von Beethoven 1, — von Spontini 1.

Von diesen 34 Opern waren 3 für Wien neu, nämlich: 1 von Balfe („Keolanthe")— 1 von Flotow („die Matrosen")— und 1 von Thomas („Eine Sommernacht"), —

und 6 neu in Scene gesetzt, nämlich: 3 von Auber („die Krondiamanten," „der verlorne Sohn" und „der Maurer"), — 1 von Bellini („die Montecchi) — 1 von Donizetti („Leonore"), — 1 von Weber („der Freischütz") und 1 von Spontini („die Vestalin").

Verzeichniß sämmtlicher Opern, nach der Anzahl ihrer Wiederholungen.

Der Prophet	19	Mal
Die Hugenotten	15	»
Robert der Teufel	11	»
Die Zigeunerin	11	»
Martha	10	»
Der verlorne Sohn (neu einstudirt)	9	»
Lucia	9	»
Lucrezia Borgia	9	»
Die weiße Frau (neu einstudirt)	9	»
Wilhelm Tell	9	»
Hernani	9	»
Der Maurer (neu einstudirt)	8	»
Don Juan	8	»
Die Zauberflöte	8	»
Fidelio	8	»
Stradella	7	»
Die Hochzeit des Figaro	6	»
Linda von Chamounix	5	»
Indra	5	Mal
Keolanthe (neu)	5	»
Der Freischütz (neu einstudirt)	5	»
Die Nachtwandlerin	4	»
Die Montecchi und die Capelletti (neu einstudirt)	4	»
Die Matrosen (neu)	4	»
Eine Sommernacht (neu)	4	»
Leonore (neu einstudirt)	3	»
Die Krondiamanten (neu einstudirt)	3	»
Das Nachtlager in Granada	3	»
Die lustigen Weiber	3	»
Oberon	2	»
Dom Sebastian	2	»
Die Puritaner	2	»
Marie die Tochter des Regiments	2	»
Die Vestalin	2	»

Ballete wurden 13 gegeben, wovon 4 (Isaura" — „Thea" — „die Teufelsgeige" — „Paquerette") — für Wien neu waren.

Verzeichniß sämmtlicher Ballete, nach der Anzahl der Wiederholungen.

Isaura (neu)	11 Mal	Die verwandelten Weiber .	3 Mal
Satanella	10 »	Die Marketenderin . .	2 »
Paquerette (neu) . . .	8 »	Das listige Kammermädchen	2 »
Die Teufelsgeige (neu) .	7 »	Manon Lescault . . .	2 »
Thea (neu)	5 »	Esmeralda	2 »
Der verliebte Teufel . .	5 »	Gisella	1 »
Vert-Vert	3 »		

Neue Opern.

(3. December 1853.) „Keolanthe oder das Traumbild." Große romantische Oper in 3 Acten nach dem Englischen des Fitzball, von Golmick. Musik von Balfe. (5 Mal.) — — Es ist nicht hinreichend, das Mittelmäßige, das Schlechte zu verdammen, es kommt dabei sehr viel darauf an, auf welche Art man es thut. Ist eine verfehlte Leistung, wie es wohl zu geschehen pflegt, ein Ausnahmsfall, ein zufälliger Mißgriff eines Künstlers oder einer Direction, so ist es nur billig, daß von Seite der Kritik Nachsicht geübt werde; diese soll aber keineswegs dort eintreten, wo der Fehler sich als wiederholter vollgiltiger Beweis des Mangels an Begabung, oder als offenbare Folge eines bedauerlichen Irrthums, eines verderblichen Systems herausstellt. Wo letzteres eintritt, da muß man nicht nur auf den begangenen Mißgriff aufmerksam machen, sondern dem Irrthume, welcher daran Schuld ist, entgegen

zu wirken trachten; es ist nicht genug, die Wahrheit zu sagen, sondern man soll die Wahrheit sagen, welche dem Zwecke, den man sich vorgesetzt, am besten entspricht. So wären wir z. B. vollkommen berechtigt, in einer ausführlichen Beurtheilung zu beweisen, wie die Oper „Keolanthe" ein von Grund aus verfehltes Werk sei, welches, ganz abgesehen von der mangelhaften Aufführung, schon allein durch die eigenen Gebrechen, das strenge Urtheil des sonst nur zu nachsichtigen Publicums in vollem Maße verdient hätte; allein darum ist es uns jetzt nicht zu thun. Wenn wir behaupten, daß die erwähnte unglückliche „Keolanthe" nicht eine, wenn auch relativ werthvolle Nummer enthält; daß die endlos ausgesponnenen, zu keiner gehörigen Abrundung gelangenden Arien und Duetten, die anspruchsvolle, überladene Instrumentirung, die in Verdi'scher Manier auf die roheste Weise angewandten Masseneffecte einen auffallenden Mangel an Erfindungskraft und an Beherrschung der Form darthun; daß ferner die Wirkung der Oper schon in vorhinein durch den wahrhaft unsinnigen Text völlig zu nichte gemacht wird, — wenn wir dieß behaupten, so haben wir dem beinahe einstimmigen Urtheil des Publicums Worte geliehen, und halten es nicht für nöthig mehr hinzuzusetzen. Wir haben es nicht mit dem Componisten, sondern mit der Direction zu thun: ersterer kann durch den Umstand entschuldigt werden, daß „Keolanthe" eine seiner älteren Arbeiten ist, und er seitdem verhältnißmäßig Besseres geschrieben hat. Unsere Aufgabe

muß es sein, uns an den Herrn Director des Opernthеaters zu wenden, um zu erfahren, welche Gründe ihn wohl bestimmen konnten, die besprochene Oper zur Aufführung zu bringen. Wir fragen nicht, warum eine so grundschlechte Oper gegeben wurde, denn darauf könnte Herr Cornet antworten: er habe die Oper nicht für schlecht gehalten, und den mißlichen Erfolg nicht voraussehen können u. s. w.; letztere Einwendung wäre allerdings vollkommen gegründet: es ist ein uralter Erfahrungssatz der Theaterwelt, daß der Erfolg einer Novität niemals mit Gewißheit vorausgesehen werden kann, und daß gerade die Schauspieler, Sänger, Capellmeister, Regisseure und Directoren sich beinahe immer darüber täuschen; allein wir fragen, warum überhaupt eine Oper von Balfe gegeben wurde? Warum muß die Direction des Wiener Opernthеaters gerade ein Werk dieses Componisten vorführen? Wodurch hat Herr Balfe diese Auszeichnung (insofern die Aufführung einer Oper auf dem Kärnthnerthortheater noch als eine Auszeichnung angesehen werden kann) verdient? Was war im besten Falle von Herrn Balfe zu erwarten? Etwas Werthvolles, Gediegenes? Niemand wird es behaupten wollen. Etwas ganz besonders Geist- und Charaktervolles? Ist dergleichen etwa in der „Zigeunerin" und in den „Haimondskindern" vorhanden? Wir sind wahrlich keine Puristen, wir träumen von keinem ausschließlich deutschen Repertoir, wir trachten so viel wie möglich die gerechten An-

sprüche des größeren Publicums, der Sänger und den Vortheil des Theaters als Kunstinstitut mit den Forderungen der gediegenen Musik-Literatur in Einklang zu bringen; wir begreifen, daß Rossini, Bellini, Donizetti, Auber, Halevy, ihrer unbestreitbaren Vorzüge wegen, bei uns Eingang fanden; wir begreifen, daß vor dem gewaltigen, unwiderstehlichen Namen des Tondichters, der uns die „Hugenotten" erschuf, jeder andere bescheiden zurückweichen muß. Aber seit wann hätte Herr Balfe Anwartschaft auf ein so günstiges Vorurtheil? Wegen einer einzigen niedlichen komischen Oper, wie die „Haimondskinder?" Oder wegen der lärmenden Quadrille-Musik der „Zigeunerin," welche nur durch den unbegreiflichen Rathschluß jener Macht, gegen welche bekanntlich selbst die Götter vergebens kämpfen, einen gewissen Erfolg zu erringen vermochte? Wäre die Wiener Oper in der Lage, was wir gar nicht von ihr verlangen, etwa zwölf neue Opern alle Jahre vorzuführen, dann hätten wir nichts dagegen einzuwenden, wenn, zur Abwechslung, und auf gut Glück, irgend ein seichtes, gedankenloses, aber doch vielleicht vorübergehend-anregendes Opus durchkäme; wenn man aber bedenkt, daß zwei bis drei ganz neue und drei bis vier ältere neu aufgenommene Werke den ganzen Zuwachs eines Theaterjahres ausmachen; wenn man ferner die Mühe und die Kosten, welche an diese sechs bis sieben Opern verwendet werden müssen, berücksichtigt, — muß man es nicht eine Sünde nennen, eine Sünde gegen

den Geschmack, gegen die Würde und Ehre einer Kunstanstalt, wenn man das theuere Geld und die achtungswerthen Kräfte an solchen elenden Plunder leichtsinnig vergeudet und preisgibt? Möge der Erfolg der „Keolanthe“ die Direction belehrt haben daß auch jene Componisten, deren Producte man aufzuführen wagt, weil man glaubt sie allein besitzen die Kunst die Menge anzulocken, manchmal langweilige und keineswegs einträgliche Musik schreiben; möge Herr Cornet sich fragen, ob er mit der Wahl seiner ersten Novität viel Ehre aufgehoben! In der Theaterwelt wie in der eigentlichen Welt ist ein großer Unterschied zwischen Fiasco und Fiasco: wir haben Spohr's „Faust“ und Marschner's „Hans Heiling“ kommen und verschwinden sehen und gewiß nicht ganz unverdienterweise; aber mit Ehren sind sie gefallen, sie sind gefallen durch ihre Fehler, besaßen, aber doch Vorzüge genug, um eine kleine, aber gebildete Schaar Zuhörer zu erfreuen, und die Zeit und Mühe, welche die Mitglieder eines Opern-Institutes an solche, wenn auch scheinbar undankbare Aufgaben verwenden, wird nie als unnütz vergeudet betrachtet werden können. Eine Oper von Herrn Balfe hingegen, was ist sie werth, und wozu nützt sie, wenn sie auch gefällt? Schon darauf dürfte die Antwort schwer halten; was bleibt aber erst davon übrig, wenn sie durchfällt?

Die Aufführung der Oper war eine äußerst matte: der Scenirung fehlte es an Geschmack, der Regieführung an Achtsamkeit; der Componist hatte sich mehr denn zwei Monate mit

dem Einstudiren geplagt, und dennoch blieb das Ensemble schwankend. Von den einzelnen Mitgliedern können Frl. Liebhard und Hr. Beck in ihren minder hervortretenden Rollen als genügend bezeichnet werden, was wir von Hrn. Draxler nicht durchaus behaupten können; wir begreifen wohl, daß der Künstler durch diese Musik nicht begeistert werden kann, allein deßwegen darf er sich's nicht so bequem machen: überdieß schien Hr. Draxler am ersten Abend etwas ermüdet, und konnte daher nur stellenweise entsprechend wirken. Die beiden Hauptrollen waren in den Händen der Fr. Hermann-Czillag und des Hrn. Steger. Diese Besetzung war vielleicht durch die Nothwendigkeit geboten, wirkte aber deßwegen nicht minder unheilvoll. Wir sind zwar nicht der Meinung, daß gute Sänger die Oper des Herrn Balfe zu Ehren gebracht hätten, aber gemildert hätten sie das Mißbehagen des Publicums und sie hätten wenigstens sich selbst ehrenvoll aus der Affaire gezogen; Fr. Czillag und Hr. Steger hingegen würden selbst ein besseres Werk nicht zu halten vermögen. Sänger wie diese beiden verstehen es nicht, einem neuen Werke irgend ein Interesse abzugewinnen und dasselbe dem Publicum in vortheilhaftem Lichte vorzuführen; dazu mangelt es ihnen theils an Verständniß und musikalisch-dramatischer Bildung, theils an künstlerischer Aufopferungsfähigkeit. Frau Czillag brachte ihren ausgedehnten Stimmumfang schlecht zur Geltung; abgesehen von der vielen Coloratur, welche ihr hier aufgebürdet worden war und welche sie nicht zu bewältigen vermag, singt sie durchaus

mit fehlerhaftem Ansatze und falscher Betonung; ihr Piano ist klanglos und abgerissen, ihr Forte ohne Mark und Leben, ihr Vortrag allen Regeln des schönen Gesanges schnurstracks entgegen. Auch das Spiel, auf welches Fr. Czillag jetzt mehr Sorgfalt verwendet, bleibt, trotz aller Mühe, wirkungslos. Was Hr. Steger im Spiele und Recitativ leistet, weiß die Welt, sein sonstiger Vortrag vermag uns eben auch nicht besonders hinzureißen. Am Schreien verhinderte ihn dießmal der zwar sehr umfangreiche, aber wenig hervortretende Part, und eine bereits sehr fühlbare Indisposition. — Dirigent war Hr. Balfe selbst, der es für gut fand, gleich beim ersten Hervorruf mit den Mitwirkenden zu erscheinen. Uebrigens hatte der als tüchtiger Capellmeister bekannte Componist Mühe genug, das von allen Seiten auseinanderfallende Ensemble zusammen zu halten. Die später nothwendig befundenen Kürzungen und die weitere Leitung der Oper hatte Hr. Proch übernommen, wozu die Zeitungs-Claque einen nachträglichen Scheinerfolg besorgte. Unser Beifall wäre einer mehr eingreifenden Kürzung, wie z. B. dem Wegstreichen der ganzen Oper vom Repertoir, sicher zu Theil geworden.

(12. Jänner 1854.) „Eine Sommernacht." Komische Oper in 3 Acten, nach dem Französischen des Rosier und de Leuven von Gollmick. Musik von Ambroise Thomas. (4 Mal.) — Der Mangel aller künstlerischen Gewissenhaftigkeit, welcher dazu gehört, um Shakespeare und die Königin Elisabeth in einer Vaudeville-Intrigue die Hauptrollen spie-

len zu lassen, ist wohl nur den französischen Lustspiel- und Operntext-Verfertigern eigenthümlich. An und für sich betrachtet, ist die Handlung und Verwicklung dieses Sommernachtstraumes eben so leicht, frei, geschickt und wirkungsvoll, als irgend ein anderes Werk ähnlichen Ursprungs; der Verfasser hat blos in der Benennung seiner Personen einen in unseren Augen schwer zu verzeihenden Mißgriff begangen, in Folge dessen ein deutsches Publicum sich nicht nur in seinen gewohnten Anschauungen eines historischen Charakters, sondern auch in seiner Verehrung für den großen Dichter und seinen poesiereichen Sommernachtstraum gründlich verletzt fühlt. Irgend eine Königin von Spanien oder Portugal, irgend ein Dichter mit einem wenig bekannten oder nöthigenfalls erfundenen Namen, und der Erfolg des Textes, das heißt für eine französische Spieloper die größere Hälfte des Gesammterfolges, war gerettet. Der Verfasser, nach seinen Anschauungen und Gewohnheiten, konnte nicht daran denken, der Uebersetzer aber hätte es thun sollen; diese Herren gehen ja sonst mit derlei Arbeiten nicht eben sehr rücksichtsvoll um; hier wenigstens wäre das gewohnte Zurechtschneiden, was den angedeuteten wichtigen Punct betrifft, ganz am Platze gewesen. Wie dem auch sei, so viel ist gewiß, daß das Publicum und wohl auch die beiden Hauptdarsteller in vorhinein dadurch beengt wurden, und die Musik des Herrn Thomas ist an eigentlichem, innerem Werth bei weitem nicht reich genug, um die hemmende Einwirkung des Textes auszugleichen; sie hat genug damit zu thun, ihre eigenen Fehler so gut es geht zu ver-

bergen; darunter verstehen wir die Oberflächlichkeit und Trivialität, welche sich in einigen Nummern, namentlich im ersten Trinklied Fallstaff's, nur zu sehr bemerkbar macht. Hingegen müssen wir anerkennen, daß die Instrumentation überhaupt nicht allzu lärmend ist, im zweiten Acte sogar recht zarte Effecte aufzuweisen hat, daß ferner die Oper mehrere ganz hübsche Nummern enthält, nämlich: im ersten Acte das geistreich gearbeitete Terzett der beiden Damen mit Fallstaff, im zweiten Act den frischen Vocalchor, die Arie Shakespeare's und theilweise das Duett Latimers's mit Fallstaff und jenes der Elisabeth mit Shakespeare, im dritten Act endlich noch ein Arioso des letzteren. Diese sechs Nummern von mehr oder minder entschiedenem Werthe, das, an sich betrachtet, ganz niedliche Sujet, die genügende Darstellung der Mitwirkenden hätten, so dächten wir, das Publicum zu einem milderen Urtheile stimmen sollen. Wir werden schwerlich je in Versuchung kommen, der Mittelmäßigkeit das Wort zu reden: allein wir glauben, daß es die Aufgabe der Kritik und des Publicums wäre, überall, wo nur einiges Talent sich bemerkbar macht, dasselbe nicht etwa in den Himmel zu erheben mit Schmeichelworten und übertriebenem Enthusiasmus, sondern es in jedem sichtbaren Streben nach Feinheit, Maß und Einfachheit aufzumuntern, zu unterstützen. Das Publicum war nicht dieser Meinung und ließ die Oper, ohne ein Zeichen der Theilnahme von sich zu geben, fallen. Wir bedauern dieß zum Theil auch wegen der Darstellung, welche dießmal ganz passabel

und jedenfalls weit besser war, als manche andere vom Publicum rauschend beklatschte.

Das meiste Verdienst um die Aufführung erwarb sich Hr. Ander, dessen Stimme dießmal etwas kräftiger schien; das Trinklied des ersten Actes scheiterte zwar an der Farblosigkeit des musikalischen Theils dieser Nummer, hingegen brachte Hr. Ander die Arie des zweiten Actes durch wohlthuende Zartheit der Auffassung und beinahe durchgehends richtige Betonung zur schönsten Geltung; auch die Romanze des dritten Actes wurde entsprechend vorgetragen. Die ganze Repräsentation der Rolle in Haltung und Bewegung war, wie man es bei Herrn Ander gewohnt ist, durchaus edel und maßvoll; dießmal aber sogar die Prosa deutlich und richtig betont, wenn auch mit dem bekannten Accent. Frl. Wildauer war etwas ängstlich im Gesang und sichtlich genirt im Spiele; die Erinnerung an Schiller's „Elisabeth" einerseits und die Schwierigkeit der von Herrn Thomas vorgeschriebenen Coloraturen anderseits, mochten wohl Schuld daran sein: dennoch zog sich die geübte Kämpferin ziemlich gut, am zweiten Abend mit Zurücklassung ihrer großen Arie, aus der Affaire. Hr. Staudigl sang mit dem ihm eigenen Verständniß, ohne sich mehr hervorzudrängen, als die undankbare Parthie es erlaubte, und genügte auch in der Darstellung. Frl. Tietjens war entsprechender im Gesange als im Spiele: mehr Theilnahme an der Handlung, hübschere Bewegungen, und ein entschiedeneres Hervorheben der gesprochenen Sätze könnte nicht schaden; im Sprechen ist eine

Vernachlässigung um so strenger zu rügen, als die junge Sängerin recht gut und deutlich reden kann, wie sie es als Pamina u. s. w., bewiesen hat. Herr Kreutzer, der sonst so fleißige Sänger, intonirte, besonders bei der zweiten Vorstellung, äußerst unglücklich, so daß der gesangliche Theil seiner Rolle gänzlich verloren ging. — Gesang und Darstellung der Haupt-Mitwirkenden griffen ziemlich in einander. Im Orchester hingegen wurden öftere Schwankungen bemerkt. Dem Vocalchor des zweiten Actes, eine hübsche Nummer, durch deren glänzende Ausführung das Chorpersonal sich hätte auszeichnen können, wurde nicht die gehörige Wirkungskraft verliehen; er wurde zwar ohne auffallende Fehler herabgesungen; von dem Chor „der ersten Oper Deutschlands" aber sollte man doch feinere Schattirung und größere Präcision fordern dürfen. Herr Esser leitete das Ganze. — Die Ausstattung an Costüme und Decorationen war passend; ebenso die Scenirung.

(11. März 1854.) „Die Matrosen." Romantisch-komische Oper in 4 Acten von W. Friedrich. Musik von F. von Flotow. (4 Mal.) — Consequenz ist doch eine schöne Sache! Herr Cornet hat fest darauf bestanden, während der ersten Saison seiner Leitung lauter Producte geistloser, seichter Art als Novitäten vorzuführen; das Schicksal der Herren Balfe und Thomas hat ihn nicht abgeschreckt, auch Herrn Flotow herbei zu locken und ins Verderben zu stürzen. Herr von Flotow befindet sich dabei in ganz feiner Gesellschaft; die Namen Balfe, Thomas und Flotow passen ganz

wohl zusammen. Die Porträte dieser Herren prangen zwar nicht auf der neuen Courtine, dafür aber werden sie als Zierde des Theaters angesehen, und die Wiener Oper fühlt sich berufen, die erstaunte Mitwelt mit ihren Werken bekannt zu machen. Aber auch das Schicksal hat seine Consequenz, und so kam es, daß zuerst Balfe, nach ihm Thomas, und nun auch Flotow mehr oder minder entschieden durchgefallen sind. Nichts ist Charakteristischer zur Beobachtung unserer Opernzustände, nichts bezeichnet besser das Kärnthnerthortheater und die Grundsätze der Personen, welche es leiten, als das mißliche Schicksal dieser drei Novitäten. Der schlechte Geschmack, welcher in diesen Räumen herrscht und in den hier maßgebenden Kreisen zur stehenden Regel, zum leitenden Princip erwählt worden ist, findet in sich selbst und in den erzielten Resultaten seine wirksamste Strafe. Das Publicum gelangt nach und nach dahin, sich von diesen aufgehäuften Flachheiten übersättigt und voll gerechten Unwillens wegzuwenden; der gehoffte Erfolg bleibt aus, die Casse füllt sich nicht! Mögen sich's Jene zuschreiben, welche Schuld daran sind. Die gänzliche Theilnahmslosigkeit der „Sommernacht" gegenüber, hat uns beinahe zu hart geschienen; das Fallenlassen der neuesten Flotow'schen Oper kann uns nicht einmal ein Gefühl des Mitleids einflößen, denn sie nähert sich dem Werthe nach am meisten der berüchtigten unglücklichen „Keolanthe" — nur daß in dieser, wie es sich für eine ernst seinwollende Oper ziemt, das Langweilige dominirt,

während Herr von Flotow durch Trivialität das mangelnde komische Element zu ersetzen strebt. Beide haben auch das gemein, daß es ältere Arbeiten dieser Componisten sind, welche nur zum ganz besondern — Vergnügen des Publicums hervorgesucht wurden. Es wäre Schade, über den mehr als schwachen Text, wie über die bedeutungslose Musik viel Worte zu verlieren. — Letztere besteht aus einigen Liedern, mit jenem falschen Anstriche von Gemüthlichkeit, wie ihn Herr von Flotow in seinen spätern Werken noch sehr oft, aber meistens mit mehr Geschmack und Melodienreiz anzubringen wußte, aus einigen Ensemble-Sätzen, welche so breit gehalten sind, daß sie in den gegebenen Situationen oft parodistisch klingen, und aus oben erwähnten trivialen Motiven. Das zweck- und wirkunglose Lärmen der Blech-Instrumente ist besonders in den heitern Nummern verletzend.

Die Aufnahme der Oper war entschieden ungünstig, und die wenigen Beifallszeichen, welche vorkamen, lediglich den Sängern zugedacht, daher uns das Erscheinen des Componisten gleich nach dem ersten Acte, und noch dazu allein, ohne die Mitwirkenden, äußerst tactlos erschien. — Die Scenirung bot keine auffallenden Störungen und war blos unbedeutend, die Aufführung von Seite des Chors und Orchesters unter Herrn Esser nicht tadellos, das Ensemble war den ganzen Abend hindurch schwankend. — Die Mitwirkenden, mit Ausnahme des Herrn Radwaner, welcher die hohen Töne falsch einsetzte, verdienen alles Lob. Herr Ander

spielte ganz gut, und sang mit hinreißendem Gefühle; daß die Absichten des Herrn Ander in der Nüancirung seines Partes nicht immer mit der wünschenswerthen Correctheit verwirklicht werden, hat seine guten Ursachen in der Stimmbildung und Ausdrucksweise des Sängers, Ursachen, welche wir bereits des Breitern erörtert haben. Der geringe Umfang des Partes der Marie ist dem Materiale des Frl. Lagrua ganz angemessen, daher blieb auch ihre Stimme dießmal bis zu Ende frisch und voll: die ganze Leistung war übrigens im Spiel wie im Gesang eine abgerundete und befriedigende. — Ganz lobenswerth, mäßig und doch wirksam war Herr Hölzel als Blaise. — Für Rollen wie die des Thomas eignet sich Herr Beck ganz vortrefflich.

Neueinstudirte Opern.

(16. Juni 1853.) „Die weiße Frau." Komische Oper in 3 Acten nach dem Französischen des Scribe von J. F. Castelli. Musik von Boieldieu. (9 Mal.) — Mit dieser lieblichen Oper eröffnete Herr Cornet den Cyclus jener Vorstellungen, welche, wie man damals glaubte, und wie es auch wahrscheinlich in der Absicht des Directors lag, bestimmt waren, durch Wiederbelebung anerkannt trefflicher Werke das Repertoir auf die vortheilhafteste Weise umzugestalten. Wie diese Versuche gar bald ein klägliches Ende nahmen, wie durch das Hervorsuchen der schlechtesten Werke Auber's, Donizetti's und Bellini's ein ganz entgegengesetzter Zweck

erreicht wurde, dieß zu erörtern gehört nicht hierher. Wir haben hier nichts Anderes zu constatiren, als den glücklichen Gedanken, die „weiße Frau" neu in Scene gehen zu lassen und den hiedurch wohlverdienten Erfolg.

Man konnte wohl darauf gefaßt sein, die einzelnen Parthien kaum annähernd den Intentionen der Herren Scribe und Boieldieu entsprechend aufgefaßt und durchgeführt zu sehen; dennoch war der Eindruck, trotz der Hindernisse, welche die verderbliche Richtung der modernen Oper nach sich zieht, ein äußerst günstiger. Diese Hindernisse concentriren sich hauptsächlich in der Thatsache, daß unser Sängerpersonale keinen durchaus befriedigenden Repräsentanten der Hauptrolle aufzuweisen hat. Georg Brown ist wohl eine äußerst glänzende Parthie, aber auch eine wahre Musteraufgabe, welche dem Sänger erst dann die lohnendsten Erfolge verschafft, wenn derselbe feines Verständniß und gründliche Kenntnisse in genügendem Maße dazu mitbringt. Die Gelegenheit sich auszuzeichnen fehlt sicher nicht: da sind drei Arien, die eine feurig und entschieden, die andere schwärmerisch und geheimnißvoll, die dritte zart und weich, — zwei Duette, ein Terzett und ein großes Finale, — lauter sinnig gedachte, bis in's kleinste Detail ausgeführte Nummern, welche als selbstständige Musikstücke, wie als Bestandtheile der Handlung, in gleichem Maße das Interesse des Hörers erregen. Um aber besagte Gelegenheit gehörig benützen zu können, dazu gehört nicht nur, wie man gewöhnlich meint, ein durchdachtes, feines Spiel, edle Haltung, mi-

litärische Energie, jugendliche Liebenswürdigkeit und Anmuth, schwärmerisches Gefühl, graziöse Heiterkeit, deutliche Aussprache, unbefangene Bewegungen, u. s. w. u. s. w., — sondern es gehört auch eine schön klingende, leicht ansprechende, jeder schnelleren Bewegung fähige Tenorstimme, von bedeutendem Umfange, ein schönes Portamento, Piano und Forte, correcte Bewältigung der Passagen, kurz die vollständigste Kenntniß aller Nüancen des Gesangsvortrags, so wie die Leichtigkeit und Grazie in der Ausführung derselben, um die schwierigen Coloraturstellen, die leichtbeschwingten Parlando-Sätze, die getragene Melodien voll traulicher Schwärmerei, die lustigen Soldatenlieder, die rührenden Volksweisen, u. s. w. in ausgezeichneter Weise wiederzugeben. Dieß sind aber Forderungen, wird man uns vielleicht antworten, welche an jeden Sänger zu stellen sind, und deren Erfüllung zur Ausführung jeder bedeutenden Rolle verlangt werden soll; allerdings ist dieß wahr, obwohl es viele Parthien gibt, welche der Erfüllung dieser Forderungen nicht so sehr zu bedürfen scheinen, oder, bei deren Anhörung das größere Publicum, theils aus Mangel an richtigem Urtheil, theils aus Gewohnheit, an die Erfüllung der Grundbedingungen jedes Gesangsvortrages gar nicht mehr denkt; manche Parthien, worunter auch die besprochenen zu rechnen, sind jedoch vorzüglich geeignet, uns diese Grundbedingungen lebhafter in's Gedächtniß zu rufen, und die Nichterfüllung derselben vor Aller Augen zu constantiren.

Da haben wir z. B. auf unserer „ersten Bühne Deutsch-

lands" drei Tenoristen, auf deren Besitz wir uns nicht wenig einbilden, und gewiß nicht mit Unrecht, denn jede auswärtige Bühne wäre glücklich, wenn sie auch nur einen dieser Herren den Ihrigen nennen könnte. Aber nun kommt so eine ältliche Oper von echtem Werth, solid und anmuthig zugleich, mit einer der schönsten, dankbarsten, aber auch schwierigsten Tenorparthien, und — wir können diese Parthie nicht besetzen — mit unsern drei Heldentenoren! Der Eine muß in vorhinein dazu unbrauchbar erklärt werden; Herrn Steger in solchen Rollen hinzustellen wagt man nicht; die äußerlichen Mängel (Aussprache, Haltung, Gang, Geberden) geben hier den Ausschlag — weiter braucht nicht einmal geforscht zu werden. — Die andern Tenoristen, die Herren Ander und Erl, haben sich beide an den Georg Brown gemacht, und zwar mit allem Eifer, allem Fleiße, und haben dennoch, offen gestanden, nicht durchgreifen können. Und es sind unsere gefeierten ersten Sänger, und es sind wirklich tüchtige Leute, begabte Künstler! Als wir unsere Meinung über Herrn Ander aus inniger Achtung vor dessen Talent und aus voller Ueberzeugung daß wir die Wahrheit aussprachen, ebenso ausführlich als strenge äußerten, da schlugen die Leute die Hände über dem Kopf zusammen und wunderten sich, wie man einem beliebten Sänger seine Mängel vorhalten, wie man bei Beurtheilung eines genialen Künstlers von Kleinigkeiten, wie Tonbildung Tonabstufung, correcte Betonung u. s. w. reden konnte — und gerade während dem unser

Aufsatz in die Oeffentlichkeit gelangte und mehrfachen Widerspruch erregte, gerade damals trug die Leistung des Herrn Ander als Georg Brown nicht wenig dazu bei, die Richtigkeit unserer Bemerkungen zu erweisen. Man nimmt gewöhnlich an, der deutsche Sänger sei blos im Spiele zu wenig ausgebildet, um eine solche Parthie geben zu können; Herr Ander hingegen war gerade im Spiele weit besser als im Gesang, seine Auffassung des Charakters war ganz richtig, seine Darstellung, obwohl in dem ungewohnten Kreise sichtlich beengt, doch nicht ohne Feinheit und Grazie. In der Prosa störte wohl der gewohnte Accent, sonst aber war Herr Ander bestrebt, in Geberde, Ton und Haltung die anmuthige Leichtigkeit, welche zu dieser Rolle gehört, zu erreichen, und in den meisten Momenten gelang es ihm auch ganz gut. Aber der Gesang! Da war wohl auch Manches gut markirt, Manches fein nüancirt, Manches schön vorgetragen, wie man es von einem solchen Künstler erwarten durfte, aber nur wenige Nummern gelangten zu einer durchgreifenden Totalwirkung. Schon in der ersten Arie „O welche Lust Soldat zu sein," obwohl dieselbe recht lebendig vorgetragen wurde, vermißte man die Leichtigkeit des Tones, das prägnante Hervortreten der Worte; doch war es immerhin eine vielfach verdienstliche Leistung; im Duett mit Jenny hingegen waren die Passagen, wie nicht anders zu erwarten, ganz verwischt, und dadurch die Wirkung dieser Nummer offenbar beeinträchtigt; im folgenden Terzett hätten wir das von allen drei Personen nacheinander wieder-

derholte, so hübsch ausgearbeitete Grundthema „Ich kann es nicht verstehen" viel feiner und zarter gewünscht, als es Herr Ander sang. Die Arie des zweiten Actes „Komm holde Dame" war sehr gut aufgefaßt, allein der mangelhafte Ansatz, das unsichere Piano, das dünne Falset, verhinderten die wohlthuende Correctheit, wie nicht minder die poetische Wirkung, welche zweifelsohne in der Absicht des Herrn Ander lag; besser gelang ihm das darauffolgende Duett, ganz gut aber das Finale mit den fein nüancirten Parlando-Stellen. Hingegen scheiterte Herr Ander vollständig in der Arie mit Chor im dritten Act, welche, ganz abgesehen von der Auffassung und Betonung, durchgehends um eine starke Schwebung zu tief gesungen wurde; wenn wir auch diesen letzteren Umstand der gegen Ende einer so anstrengenden Parthie sich äußernden Ermüdung des Organs zuzuschreiben um so weniger anstehen, als bald darauf das so allgemein bedauerte, längere Unwohlsein des Herrn Ander begann, so können wir diese Ermüdung doch nur zum kleinsten Theile als Entschuldigung der früher gerügten Mängel bezeichnen. Herr Ander hatte auch zu jener Zeit, wo seine Stimme durch größere Klangfülle glänzte, niemals den feinen Ansatz, die Beweglichkeit und Biegsamkeit, das schöne Falset, das sichere Piano besessen, Eigenschaften, welche dazu gehören, um gediegene Parthien der älteren (nicht nur französischen) Schule mit entschiedenem Glücke durchzuführen. Der geringe Erfolg des Herrn Ander in der „weißen Frau" und der richtige Tact,

den das Publicum dießmal zeigte, indem es seine anerkennende Theilnahme überhaupt mehr dem Ensemble, als den einzelnen Leistungen zuwendete, hat unsere Ansicht in mancher Hinsicht mehr bestätigt, als wir es im Interesse des Künstlers und unserer Oper wünschen konnten. Dieß hat jedoch weder uns noch das Publicum verhindert, alles Gelungene in der Leistung des Herrn Ander freudig anzuerkennen, und dem talentvollen Künstler das Zeugniß zu geben, daß er allen Fleiß und Eifer, alle Mühe und Sorgfalt auf das Studium dieser Parthie verwendet, und darin alles was er leisten konnte, redlich geleistet habe. — Noch weniger als Herr Ander vermochte Herr Erl durchzugreifen; obwohl er Einiges recht gut sang. Namentlich ist die frische, feurige Ausführung der ersten Arie, wie die Nüancirung des schon erwähnten Anfangsthemas im Terzett zu loben, wogegen am Schlusse dieser Nummer die hohen Töne etwas gepreßt herauskamen. In der Arie des zweiten Actes, wo das schöne, mit der Bruststimme so gut verbundene Falset Herrn Erl zu Statten kommt, vermißten wir stellenweise die wünschenswerthe Reinheit des Tones, welche wir bei Herrn Erl gewöhnt sind; gleich in der Anfangsphrase „Komm holde Dame" war das g auf dem Worte „Dame" jedesmal etwas zu tief; den Theil derselben Arie, welcher in $^5/_4$ Tact beginnt und in $^3/_4$ fortfährt, möchten wir rathen etwas langsamer zu nehmen, da beide Sänger mit den Passagen nicht gut fortkommen, und überdieß wenn der $^5/_4$ Tact so schnell

genommen wird, die vom Componisten so trefflich gezeichnete Steigerung uns nicht deutlich genug hervorzutreten scheint. Die Arie des dritten Actes ist Herrn Erl eben so sehr mißlungen als seinem Collegen; der Ton entbehrte der Reinheit, im Ausdruck wurde Klarheit und Poesie vermißt; materielle Hindernisse, mangelhafte Tonbildung, u. s. w. sind daran Schuld. Im Spiel war Herr Erl hie und da nicht ohne natürlichen Humor, wohl aber ohne Feinheit und Grazie, auch schien er zu wenig einig mit sich selbst über die Auffassung der Rolle, und zu wenig sicher im Dialog, welch' letzterer ohnehin durch die oft gerügte Aussprache leidet. Festes Memoriren und Sicherheit der Darstellung darf man wohl von Herrn Erl verlangen und zwar in seinem eigenen Interesse, da sein Spiel dadurch nur gewinnen könnte.

Von den übrigen Darstellern muß Fräulein Wildauer als ganz in ihrer Sphäre wirkend, daher auch als wahrhaft vorzüglich genannt werden. Nur eines können wir nicht ganz billigen, es ist der Triller, den Frl. Wildauer in der zweiten Strophe der Ballade dem vorgeschriebenen, uns viel wirksamer dünkenden gehaltenen Ton substituirt; eine Veränderung, in einer zweiten Strophe angebacht, ist vollkommen gerechtfertigt, aber wohl immer unter der Bedingung, daß die variirte Wiederholung wirksamer als der einfache Satz, geschmackvoll, und den Intentionen des Componisten nicht zuwider sei; nach unserer Ansicht sind diese Bedingungen hier nicht erfüllt. Doch setzen wir hinzu, daß

dieß eine Nebensache ist, und erkennen mit Vergnügen, daß die Leistung des Frl. Wildauer in dieser Rolle, im Spiele wie im Gesange, volles Lob und ungeschmälerte Anerkennung verdient. — Die vom Componisten vernachlässigte Parthie der Anna wurde durch Frl. Liebhart ziemlich matt und ausdruckslos gegeben. — Herr Draxler war sehr kräftig in Gesang und Spiel. — Ohne dem Fleiße und Verständniß des Frl. Schwarz das verdiente Lob vorenthalten zu wollen, sind wir jedoch der Meinung, daß eine dünne Sopranstimme und eine lebendige Darstellung dieser Rolle weit besser anstehen würden, als die pastose Altstimme und die ruhige Spielweise der geschätzten Sängerin. Die kleine Romanze, mit welcher der zweite Act beginnt, verträgt keinen so emphatischen Vortrag; die alte schwatzhafte Margaretha soll im Spiel viel entschiedener und prägnanter auftreten. — Herr Kraus als Dickson genügte; ebenso Herr Koch als Richter. — Chor und Orchester wirkten unter Herrn Esser's Leitung mit ebenso feiner Nüancirung, als wohlthuender Präcision. — Die Insceneseßung des Ganzen war durch Herrn Cornet auf das Zweckmäßigste besorgt worden. Wir ergreifen diese Gelegenheit, um einen nicht unbedeutenden Irrthum, der im dritten Bande der „Recensionen" (Seite 174 in einer Note) vorkommt, zu berichtigen; das Erscheinen Anna's während der Licitation ist zwar, nach unserer Meinung, ein Verstoß gegen die Wahrscheinlichkeit, aber im Original ausdrücklich angeordnet, daher bleibt Herr Cornet

in seinem Rechte, die Scene auf diese Art spielen zu lassen.

Ueberhaupt erkennen wir gerne an, daß Herr Cornet sich durch die Wahl und Insceneseßung der „weißen Frau“ Verdienste um die hiesige Opernbühne erworben hat, welche nur einer consequenten Fortseßung bedurft hätten, um seine Befähigung als Director auf das Glänzendste zu bethätigen. Die eifrige Mitwirkung aller beschäftigten Sänger, die präcise, maßvolle Begleitung des Orchesters, das feurige Eingreifen des Chors in die Handlung, wie wir es seit Jahren auf dieser Bühne nicht gesehen hatten, gereicht nicht nur den einzelnen Mitgliedern, sondern auch dem Director, der es verstanden hatte solches Leben in die Darstellung zu bringen, zur Ehre. — Dafür muß aber auch anerkannt werden, daß das Publicum diese Bemühungen recht wohl herauszufühlen und zu würdigen wußte. Mit lobenswerther Nachsicht wurden alle gerechten Forderungen, welche an die Darsteller der einzelnen Parthien gestellt werden konnten, beseitigt; man wußte, daß hierin von der neuen Direction nicht mehr geleistet werden konnte. Einer guten Gesammtdarstellung kam man bereitwilligst entgegen und erwartete ein allmäliges Fortschreiten auf dieser so glücklich betretenen Bahn. In wie ferne dieser Erwartung entsprochen worden ist, soll uns die Beurtheilung der übrigen Reprisen zeigen.

(30. Juli 1853) „Die Krondiamanten.“ Komische

Oper in 3 Acten nach dem Französischen des Scribe und Saint-Georges von Swoboda. Musik von Auber. (3 Mal.) — Diese geistreiche Musik fand an Frau Marlow und Herrn Kraus zwei Repräsentanten der Hauptrollen, welche jeden Erfolg in vorhinein vereiteln mußten. Ihre Vorgänger, Fräulein Wildauer und Herr Reichard, waren in diesen Rollen sehr beliebt. Frl. Wildauer spielte sehr lebendig und half sich mit dem Gesange so gut sie konnte durch, während Herr Reichard sich im entgegengesetzten Falle befand und gerade nur im Gesang viel Leichtigkeit und einigen Geschmack besaß. Fr. Marlow hingegen ließ die Klangfülle der Stimme, die Reinheit der Coloratur und die Anmuth der Darstellung in gleichem Maße vermissen, und Herrn Kraus fehlt im allgemeinen zu einem Sänger die Stimme, zu einem Schauspieler die Haltung und die gute Aussprache; in diesem speciellen Fall aber für die französische Musik die Leichtigkeit der Bewegung in Spiel und Gesang und zu einem feinen jungen Weltmann nichts als die Feinheit und Jugendlichkeit der Erscheinung. — Herr Hölzel als Rebolledo ist recht brav. In den zwei andern nicht unwichtigen Rollen waren Frl. Schwarzbach und Herr Kreutzer beschäftigt. — Herr Esser dirigirte mit Aufmerksamkeit das recht gut studirte Ensemble. — Das Publicum mußte sich aber von der unzulänglichen Besetzung der Hauptrollen gar zu sehr verletzt fühlen, um nicht durch gänzliche Theilnahmslosigkeit dem

Director die leider nie beachtete Lehre zu geben: es sei besser, eine Oper gänzlich liegen zu lassen, als sie mit einer solchen Besetzung der Hauptrollen aufzuführen.

(6. August 1853.) „Der verlorene Sohn." Oper in 4 Acten nach dem Französischen des Scribe, von Grünbaum. Musik von Auber. (9 Mal.) — Welche Gründe konnten wohl die Direction bewegen, dieses Werk neu in Scene gehen zu lassen? Die Blätter, welche sich der Leitung des Herrn Cornet so fest angeschlossen haben, und ihn überall mit ihrer Zustimmung und ihren Lobeserhebungen verfolgen, hätten sich wohl herbeilassen sollen, uns diese Gründe auseinander zu setzen; denn damit, daß einer heuer lobt, was er im vorigen Jahre getadelt hat, ist es noch nicht abgethan. Wir wiederholen daher unsere Frage: was konnte Herrn Cornet bewegen, den „Verlorenen Sohn" nicht nur als Vermächtniß der früheren Direction auf dem Repertoir zu behalten, sondern mit theilweise neuer Besetzung und wohlgefällig angekündigten Verbesserungen, nachstudiren zu lassen? Waren es die dankbaren Rollen, die glänzenden Parthien? Nein, die Sänger haben keine Gelegenheit sich auszuzeichnen, die Parthie des ersten Tenors scheint eigens geschrieben, um den Ruin der Stimme zu befördern. — War es die Gattung, zu welcher diese Oper gehört? Nein; der „Verlorene Sohn" ist eine seriöse, moderne Schrei- und Blech-Oper, gehört also nicht zu jenen immer eigenthümlichen, oft werthvollen französischen Spielopern, mittelst welcher Herr Cornet

unsern kranken Geschmack zu heilen gesonnen schien. War es der frühere Erfolg der Oper? Nein, — denn der „Verlorene Sohn" hatte zwei Jahre vorher unter Herrn von Holbein's Direction nicht gefallen. War es der eigentliche innere Werth der Oper? Nein; jeder Musiker weiß es, jeder gebildete Theaterbesucher fühlt es, daß die Musik zum „Verlorenen Sohn," anerkannt eines der mißlungenen Werke Auber's, die lächerliche Anmaßung der angestrebten, aber nicht erreichten Originalität, mit der unglaublichsten Seichtigkeit und Leichtfertigkeit vereinigt; mit Ausnahme von zwei bis drei kurzen Ruhepuncten, welche allenfalls als Melodien gelten können, ist in der ganzen Oper nichts als Lärm, aber nicht einmal jener, der um des Effectes Willen geduldet wird, sondern hohler, unnöthiger Lärm, der blos um des Lärmens Willen da ist. Man kann sich nichts Roheres, Plumperes, und trotz allem Getöse, Wirkungsloseres denken, als das große Finale des dritten Actes! Selbst die in anderen Werken desselben Componisten so feine, geistreiche Instrumentation ist hier überladen, gesucht, und bietet uns in der Charakteristik der Handlung nichts, als den feinerdachten Posaunenstoß, der den feierlichen Einzug des Stieres Apis anzeigt. Warum also die Mühe, welche eine solche Reprise erheischt, nicht lieber einem bessern Werke zuwenden? Sollen wir den Geschmack und feinen Kunstsinn eines Directors bewundern, der mit solchen Vorstellungen das Repertoir neu zu beleben gedenkt? Sollen wir jene als stimmfähige Richter und competente Kri-

tiker ansehen, welche für solche Vorstellungen nur Worte der Anerkennung und des Lobes finden?

Die neueinstudirte Oper ging von Seite des, von Herrn Esser dirigirten Orchesters und Chores gut von Statten. Hingegen ließen sich die Repräsentanten der ersten und zweiten Parthien in den Ensemblesätzen, namentlich im zweiten Act, häufige Schwankungen zu Schulden kommen. Im einzelnen hatte, wie wir bereits gesagt, Niemand Gelegenheit sich besonders hervorzuthun; doch bewährte Herr Staudigl seinen trefflichen Vortrag und Herr Steger seine Ausdauer; — letzterer Sänger tremolirte leider abermals sehr häufig und sang überhaupt manches, namentlich die Arie des vierten Actes, mit unrichtiger Betonung. Im Spiele war sowohl Herr Steger als das im Gesang recht lobenswerthe Frl. Tietjens von einer den Zuschauer in Verzweiflung bringenden Gleichgiltigkeit! Ein lebloseres, apathischeres Scheiden und Wiedersehen zweier Verliebten ist noch gar nie dagewesen. Frl. Liebhart vermochte die ihr zur Last gelegte Coloratur nicht völlig correct auszuführen. Als Lia bewegte sich Fr. Albert-Bellon ganz entsprechend, mamentlich in den vorkommenden Tänzen. Später gab Fräulein Plunkett diese Rolle als Gast. — Herr Draxler genügte. Ebenso die übrigen Darsteller. — Die Scenirung schien, trotz vielfacher journalistischer Ankündigungen, von der früheren wenig verschieden. Was in einigen Puncten, namentlich bei dem Gastmahle der Isis-Priester, verändert worden war, schien uns gerade nicht

besser als früher; in der eben erwähnten Scene war die Gruppirung geschmacklos, die Beleuchtung auffallend mangelhaft.

(4. September 1853.) „Der Maurer." Komische Oper in 3 Acten, nach dem Französischen des Scribe, von Freiherrn von Lichtenstein. Musik von Auber. (8 Mal.) — Den Text dieser Spieloper halten wir für weit weniger gelungen, als die meisten dieser Gattung, und die Musik, obwohl einige recht hübsche Nummern enthaltend, scheint uns doch bei weitem nicht werthvoll und auch nicht wirksam genug, um aus Pietät oder in der Absicht das Repertoir damit zu beleben, hervorgesucht zu werden. Wenn übrigens Herr Cornet von der Wirksamkeit dieser Oper eine andere Meinung hegte, so war es angezeigt, wie wir es bereits bemerkt, die Henriette durch Frl. Wildauer, den Roger durch Herrn Erl und in Ermanglung eines jugendlichen, stimmfrischen Tenoristen den Leon durch Herrn Kreutzer zu besetzen. Wie man auch hierüber denken mag, so war doch die Besetzung der Hauptrolle, einer hohen Tenorparthie, durch Herrn Kraus eine Maßregel, deren Verkehrtheit beinahe Jedermann, außer dem Herrn Director, einsehen mußte. Was zu erwarten war, geschah. Jeder hatte es vorausgesehen, manche hatten vielleicht sogar gewarnt, Herr Cornet bestand auf seinem Willen — ein totales Fiasco war die unmittelbare, ein immer gegründeteres Mißtrauen in die Fähigkeiten des Directors die weitere Folge dieses Fehlers, denn man ist vollkommen berechtigt, aus solchen Vorfällen zu folgern, es fehle Herrn Cornet ent-

weder an Geschmack und richtiger Beurtheilung der ihm unterstehenden Kräfte, oder an Unbefangenheit in der Verwendung derselben. Nachdem das Unglück geschehen war, mußte nun doch, gegenüber dem entschieden kundgegebenen Unwillen des Publicums, eine andere Besetzung vorgenommen werden; da man aber in jenen Kreisen die halben Maßregeln gar besonders liebt, so sang bei der Wiederholung des „Maurers" Herr Kreutzer den Roger; der von Herrn Cornet gewählte Substitut gab sich alle Mühe und war nicht gerade störend, konnte aber doch mit seiner klanglosen Stimme, seiner Art die hohen Töne so hart anzufassen und seinen steifen Manieren weder im Spiel noch im Gesang das leisten, was unser Publicum von einem Darsteller dieser Rolle fordern darf.

Fr. Marlow imponirt Manchen durch die unerschütterliche Sicherheit, mit welcher sie sich auf den Bretern bewegt: sie tritt vor das Publicum als ob sie alle Vorzüge der Stimme und des Vortrags in sich vereinigte, daher zählt sie auch die wärmsten Bewunderer ihrer Leistungen unter denjenigen, welche mehr dem Scheine nach urtheilen, und überhaupt kaum berufen sein dürften, über Musik und musikalische Leistungen ein annehmbares, gesundes Urtheil zu fällen. Man hat uns oft mit wichtiger Miene belehren wollen, Fr. Marlow glänze nicht durch Macht und Fülle der Stimme, sondern durch die Feinheit und Klarheit der Auffassung. Die erste Hälfte dieser Behauptung hat wohl ihren guten Grund: uns

an die Stimmpracht der Frau Marlow glauben zu machen, wäre schwer gewesen; im „Maurer" besonders war der Ton matter und dünner als je, das mühsame Herausbringen desselben durch zu häufiges, oft störendes Athemholen ganz besonders ersichtlich, und die Coloratur holpricht wie immer. Von der vielbelobten Feinheit und Klarheit der Auffassung ist uns wohl diese, nicht aber jene aufgefallen. Klar ist Fr. Marlow immer; sie weiß sehr gut was sie ausdrücken will, und scheint ihres Erfolges gewiß zu sein; allein die Feinheit, die Zartheit, die geistreiche Nüancirung vermissen wir beinahe durchgehends, und namentlich im „Maurer" schien uns die Darstellung der genannten Sängerin mit sehr grellen Farben belegt. Wem diese Art gefällt, der mag es sagen, nur bezeichne man nicht mit dem Namen „Feinheit, Grazie," u. s. w ein Spiel, welches ganz anderswo die Elemente seiner Wirksamkeit sucht und — findet. Wir für unsern Theil hätten überdieß noch gemeint, gerade im „Maurer" wäre es die Aufgabe einer fein auffassenden Darstellerin, die weibliche Hauprolle so viel als möglich zu mildern.

Den entgegengesetzten Vorwurf müssen wir dem Fräulein Schwarz (Madam Bertrand) zukommen lassen. Diese böse Nachbarin und Klatschbase muß viel lebendiger und aufgeweckter, mit viel mehr Zungenfertigkeit gegeben werden, als Frl. Schwarz's ruhige Art und Weise, sich auf der Bühne zu bewegen, es zuläßt. Auch könnte das Zankduett zwischen ihr und Frau Marlow, welches applaudirt und wiederholt

wurde, noch viel präciser zusammengehen. — Frl. Tietjens zeigte wieder ihre reine Stimme und ihr gewohntes Phlegma, wodurch die Theilnahme der Zuhörer immer wieder erkaltet. Auch war dießmal die Prosa vernachlässigt, und ein Tactfehler im Duett mit Herrn Erl wahrscheinlich durch momentane Zerstreuung veranlaßt worden. — Letztgenannter Künstler hatte wenig zu singen, leider aber desto mehr zu sprechen und zu spielen. Man kann sich wohl nicht enthalten, Herrn Erl als jungen Officier und Liebhaber sehr unpassend zu finden — aber durch wessen Schuld? Wenn Herr Erl kein Talent hat zur militärischen Carriere, wer anders hat ihn enrolirt, als Herr Cornet; weiß er den Künstler nicht besser hinzustellen, der Herr Director? — Herr Hölzel war sehr brav, und hätte auch ohne Wortverdrehungen, blos durch seine derbe, aber natürliche Komik gewirkt. — Chor und Orchester unter Leitung des Herrn Reuling ließen sich keine auffallenden Verstöße zu Schulden kommen, aber das Ganze ging ein bischen schläfrig von Statten.

(22. September 1853.) „Die Montecchi und Capelletti."*) Tragische Oper in 4 Acten nach dem Italienischen des Romani. Musik von Bellini. (4 Mal.) — Sollen wir abermals nach passenden und doch wo möglich höflichen Worten suchen, um Herrn Cornet den gleich im ersten

*) Die Direction hat für gut befunden, den Titel zu verändern, und statt Capuletti, Capelletti drucken zu lassen — aus welchem Grunde, wissen wir nicht.

Jahre seiner Leitung mehrmals wiederholten Fehler, solche Machwerke neu in Scene zu setzen, vorzuhalten? Das Gefühl der unendlichen Langeweile, welche sich des Publicums beim Anhören dieser Musik bemächtigte, hat eine so entschieden nachtheilige, auf das Gastspiel des Fräuleins Johanna Wagner so verderbliche Wirkung ausgeübt, daß wir des vielen Redens wohl überhoben sind. Freilich hat die genannte Künstlerin einen Theil der Verantwortlichkeit für diese geschmacklose Wahl zu tragen; aber auch Herr Cornet ist nicht ohne Schuld, sonst hätte er die Oper nach Beendigung des so matt ausgefallenen Gastspieles ruhig liegen lassen, statt sie mit Frau Hermann-Czillag in der Hauptrolle wieder aufzunehmen.

Was die Aufführung betrifft, so können wir uns darüber nicht lobend äußern, denn sie war eine in vieler Beziehung vernachlässigte. Die Seichtigkeit und Wirkungslosigkeit der Oper sollte ein Grund sein für alle Mitwirkenden, sich recht zusammen zu nehmen. Schwierigkeiten der Ausführung sind für Chor und Orchester in diesem Werke doch sicher nicht vorhanden, und dennoch kein Feuer, keine Präcision! Die Herren Lewy und Klein spielten ihre Soli ganz vorzüglich (was wir von dem Violoncell-Solo des Herrn Hartinger nicht sagen können); aber das Orchester als Ganzes, die Musik-Bande auf der Bühne und der Chor schwankten unaufhörlich hin und her, unter der Leitung des Herrn Reuling. Einige Zuhörer wünschten wohl sich zu überzeugen, ob das Ensemble-Allegro,

mit welchem der zweite Act schließt, immer so schlecht zusammengehen werde: darum wahrscheinlich (denn sonst wüßten wir den Grund nicht zu finden) wurde der Vorhang aufgezogen und das Finale wiederholt; das nennt man in den Zeitungen „etwas stürmisch zur Wiederholung verlangen (wenn zwanzig Personen applaudiren) und diesem Verlangen Folge leisten." Seitdem ist die so bequeme Hausordnung abgeschafft, zum Leidwesen aller Derer, welche sich an den Wiederholungen weideten, und die Anzahl der Hervorrufungen besser zählen konnten, als die Intonationsfehler, weil sie letztere gar nicht bemerken. — Fr. Marlow als Julia haben wir nicht gehört. Frl. Liebhart in derselben Parthie befriedigte uns so ziemlich; die Stimme war freilich, wie gewöhelich, unsicher, der Ton ist immer nahe daran zu versagen; allein Fleiß und reifliches Studium in Spiel und Gesang kann man der Künstlerin in dieser Rolle durchaus nicht absprechen. — Die Herren Kreutzer (Herrn Erl haben wir als Tebaldo nicht gehört) und Hölzel genügten durchaus, Herr Hocheimer allenfalls in Gesang; Haltung und Aussprache hingegen waren beinahe störend.

Zuletzt kommen wir noch zur berühmten Gastin Frl. J. Wagner. Der Stimme und Vortragsweise dieser Sängerin erwähnten wir bereits in der Beurtheilung der dießjährigen Gastspiele; wir haben nur noch die speciellen Bemerkungen bezüglich der Ausführung der in Rede stehenden Rolle hinzuzufügen. Frl. Wagner als Romeo imponirte gleich an-

sangs durch ihre der Rolle entsprechende edle Gestalt; ihr erstes würdevolles Auftreten, ihre reine Aussprache hinterließen einen günstigen Eindruck, welcher jedoch durch die weitere Entwicklung ihrer Auffassungs-, Vortrags- und Darstellungsweise einigermaßen beeinträchtigt wurde. Von einer unübertroffenen Meisterschaft im Gesang kann bei der Ungleichheit der Stimme, welche die correcte Vocalisation stören muß, nicht die Rede sein. Auch tritt neben den Beweisen gründlicher Kenntnisse und tüchtiger Uebungen manche bedauerliche Effecthascherei allzu sichtbar hervor, — und sind namentlich die Schlußcadenzen ihrer Arien und überhaupt die Art, jede einzelne Stelle zu beschließen, von bedauerlicher Ziererei keineswegs freizusprechen. Frl. Wagner wird jedoch gewöhnlich blos als sogenannte „dramatische Sängerin“ beurtheilt; wir können zwar nicht annehmen, eine Opernsängerin dürfe die höchste Wirkungskraft ihrer Kunst anderswo, als im Gesange suchen, und die dramatische Auffassung und Darstellung anderswie, denn als mächtige, nothwendige Hilfsmittel zur Belebung ihrer Leistung gebrauchen. Allein selbst die Beurtheilung des Frl. Wagner in dem Sinne Jener, welche den dramatischen Ausdruck für das Höchste ansehen, liefert uns durchaus kein günstiges Resultat. Es ist bekannt, wie sehr Librettist und Componist in der Zeichnung ihres Romeo sich einer Art Kotzebue'scher Rührdramen weit mehr, als der Shakespeareschen Tragödie genähert haben: Frl. Wagner dünkt uns in ihrer Auffassung die Weichlichkeit dieses Helden noch weich-

licher zu machen. Statt alles anzuwenden, um einiges Leben und Feuer in diese Jammergestalt zu bringen, markirt Frl. Wagner gleich die erste Arie und sogar das Feuer und Schwung verlangende Allegro derselben mit einem Ausdrucke der Sentimentalität, welcher, in dem bezeichneten Momente angewendet, ganz unpassend erscheint, durch die ganze Oper jedoch festgehalten, einen lästigen, beinahe peinlichen Eindruck hervorbringt. Was die äußeren Darstellungsmittel anbelangt, so erinnern uns die im Affecte oft forcirten Stellungen an diesen oft gerügten Fehler der Fr. Köster. Auch auf die Anmuth der Armbewegungen, wie auf den passenden mimischen Ausdruck nimmt Frl. Wagner stellenweise zu wenig Bedacht, während im Allgemeinen gerade die Absichtlichkeit ihrer Darstellung, die allzu augenscheinliche Berechnung eines jeden musikalischen oder dramatischen Effectes unangenehm auffällt.

(4. October 1853.) „Leonore." Große Oper in 4 Acten, nach dem Französischen (la Favorite) des A. Royer. Musik von Donizetti. (3 Mal.) — Abermals können Direction und Künstlerin die Verantwortlichkeit für die Wahl einer unpassenden Reprise theilen; Frl. Wagner beging hier bereits die zweite Geschmacklosigkeit, und Herr Cornet erzielte keineswegs eine Bereicherung des Repertoires, obwohl er auch diese Oper später, mit Frau Czillag in der Titelrolle, wieder aufnahm. Das Libretto der „Favorite" ist dramatisch wirksam, die Musik hingegen zu den allergewöhnlichsten Producten Donizetti'scher Erfindungskraft zu

rechnen: einige dankbare Stellen für Tenor und Bariton und ein effectvolles Finale reichen wohl nicht hin, um eine Oper, welche bereits vor Jahren einmal durchgefallen, wieder aufzutischen. Man wird unserem „kunstsinnigen" Publicum gewiß nicht vorwerfen, es wisse die italienische Musik nicht zu schätzen; es hat vielmehr jahrelang geschwelgt im Anhören Donizetti'scher Melodien, wenn dieselben nur recht natürlich und anspruchslos der lebhaften Phantasie des Maestro entströmten, und mindestens erträglich gesungen wurden. Aber Niemand kann dem Publicum zumuthen, daß es sich an einem schwächern Werke eines ohnehin so oberflächlichen Componisten, an einem Werke, das es bereits einmal zurückgewiesen, erfreuen solle.

Von Seite der Gastin war die Wahl einer solchen Rolle auch darum unbegreiflich, weil gerade diese, von allen drei Hauptrollen, die am wenigsten dankbare ist und überdieß der gegenwärtigen Stimmdisposition des Fräuleins Wagner weit weniger zusagt, als z. B. Romeo. In der „Favorite" traten die höheren Töne so fremd und von den anderen Registern grell-abstechend hervor, daß man sich von der frühzeitigen Zerrüttung dieser Stimme erst recht überzeugen konnte. Die Leistung des Frl. Wagner bot manches Gute; einige getragene Stellen, wie z. B. das Andante ihrer Arie, trug sie einfach und herzlich vor; dagegen war Manches wieder manierirt und gezwungen, so wie auch das öftere Zurückhalten der Tempi die Sängerin um manchen Effect brachte. Der belebende

dramatische Ausdruck, den diese Rolle fordert, zeigte sich erst im vierten Acte in gehöriger Wärme; die bis dahin bemerkte Kälte der Darstellung muß wohl zum Theile der Wirkungslosigkeit der Musik zugeschrieben werden.

Herr Steger sang besonders die Arie des vierten Actes mit Zartheit und Empfindung; überhaupt gelangen ihm alle Piano-Stellen ganz gut, sein Forte hingegen war wieder grell und tremolirt. Im Recitativ genügte er so ziemlich: im großen Finale war sogar sein Spiel feuriger als gewöhnlich, und auch im vierten Act zeigte er Wärme und Gefühl. — Herr Beck war entschieden mangelhaft in der äußern Repräsentation, wie in der Auffassung seiner Rolle; die Haltung war ganz vernachlässigt, der Gesichtsausdruck verzerrt, das Recitativ schwülstig und schwerfällig, die ganze Leistung verrieth auch nicht einmal die Absicht irgend einer, wenn auch nur allgemeinen dramatischer Markirung des darzustellenden Charakters. Die musikalische Ausführung der Parthie hingegen war lobenswerth. Herr Beck bewährte merkliche Fortschritte in der Intonation und in der Beherrschung seiner Stimme; er sang mehrere Stellen mit Empfindung und ziemlich richtiger Betonung. — Herr Draxler war nicht sehr wirksam; die Parthie ist zwar undankbar, doch sollte dieß die Bemühungen eines Künstlers von der Bedeutung des Herrn Draxler eher anfeuern als zurückhalten; namentlich sollte derselbe im letzten Acte mehr Theilnahme an der Handlung zeigen. — Das Ensemble, wovon wir das Solo

des Herrn Lewy noch gebührend hervorheben, genügte unter Herrn Proch's Leitung; die Ausstattung an Costume und Decorationen war ziemlich glänzend, aber nicht sehr geschmackvoll.

— Hieher gehört wohl ein Wort über die neue Vordercourtine, welche bei der Reprise der „Leonore" zum ersten Male herabgelassen wurde. Dieselbe besteht aus drei Theilen: dem Mittelbild mit den ganz verzeichneten Figuren, dem Rahmen mit den bunten, grellen Farben, und den Medaillons, mit den sehr sonderbar aussehenden Figuren. Drei Personen, nämlich: Herr Schilcher, dann Herr und Frau Lehmann, haben sich hier vereinigt, um aus drei schon einzeln verfehlten und überdieß nicht zusammen passenden Bestandtheilen ein so geschmackloses Ganze hinzustellen, wie uns nicht bald etwas im Bereiche des Decorationswesens vorgekommen ist.

(22. Februar 1854.) „Der Freischütz." Romantische Oper in 4 Acten von F. Kind. Musik von C. M. von Weber. (5 Mal.) — Daß die Beibehaltung dieser Tondichtung am Repertoir jeder Opernbühne zu den unabweisbaren Pflichten einer verständigen Direction gehöre, darüber wird wohl Niemand im Zweifel sein; die Wiederaufnahme des „Freischütz" kann daher nur Dank und Anerkennung verdienen. Eine andere, nicht so leicht, noch so kurz zu beantwortende Frage betrifft die Art und Weise der Aufführung, welche weit entfernt war, den Ansprüchen des Publicums zu genügen. Durch die von den Directionsblättern verbreiteten pomphaften

Ankündigungen, durch das die Erwartung spannende Verschieben der Reprise, waren, mit oder ohne Schuld der Direction, diese Ansprüche zwar noch gesteigert worden; aber abgesehen von allen Forderungen, welche unbillig, übertrieben oder wenigstens zur Unzeit geäußert erscheinen mochten, ist bei dieser Vorstellung Manches vermißt worden, was mit Fleiß, Verständniß der Sache und richtiger Vertheilung der vorhandenen Kräfte unzweifelhaft hätte geleistet werden können. Mag man im allgemeinen darüber staunen, und bedauern, daß bedeutende Summen auf Acquisitionen verwendet wurden, welche nicht das gewünschte Resultat erzielen — im speciellen Falle wird Niemand eine völlig genügende Besetzung der weiblichen Hauptrolle im „Freischütz" von Herrn Cornet verlangen, weil jedermann weiß, daß mit dem besten Willen keine Direction unter den gegenwärtigen Verhältnissen der Oper und bei der factischen Leistungsfähigkeit unseres Damenpersonals diesem Verlangen entsprechen könnte. Man wird sogar anerkennen müssen, daß die Unvollkommenheit der Ausführung besagter Hauptrolle nicht auffallend oder gar störend genug ist, um dem Wunsche, es hätte deßwegen die Wiederholung der Oper lieber vermieden werden sollen, Raum zu geben. Allein, wie wir es bereits gesagt, je mehr wir die artistische Leitung von jenen Mängeln frei sprechen, welche sie nicht vermeiden kann, desto strenger müssen wir, immer und immer wieder, auf die gegründeten Ansprüche, deren Befriedigung offenbar im Bereiche der Möglichkeit

liegt, hinweisen. — Es ist während mehrerer Monate von den oben bezeichneten Blättern genugsam ausposaunt worden, die Direction beabsichtige den „Freischütz" mit allem Aufwande scenischer Ausstattung und mit äußerst sorgfältiger Besetzung der Nebenrollen zur Aufführung zu bringen. Wir aber werden uns erlauben, diese neue Besetzung eine ganz verkehrte zu nennen, — und was die Ausstattung betrifft, so hat die heitere Stimmung, in welche das Publicum durch die neue Wolfsschlucht versetzt wurde, längst anstatt unser geantwortet. Wir sind nicht besonders erpicht auf neuen Ausstattungskram, besonders wenn nachträglich, in allem Ernste, die Phantasie des Publicums beauftragt wird, die weltbekannte Ungeschicklichkeit des Kärnthnerthortheater-Maschinisten zu verbessern. Die Wolfsschlucht, welche unter der vorigen Leitung, wenn wir nicht irren, neu hergestellt oder wenigstens restaurirt wurde, war in decorativer Hinsicht ebenso genügend, in Betreff der verschiedenen Erscheinungen auch nicht sehr erfindungsreich, aber doch nicht geradezu störend, wie die neuerfundenen, sich behaglich schaukelnden Nachtvögel, welche heuer ausgelacht wurden; folglich hätte man die frühere Wolfsschlucht beibehalten, und sich das marktschreierische Ausposaunen ersparen können. Auch das willkürliche Zerschneiden des zweiten Actes in zwei Theile wäre dann nicht mehr nöthig gewesen. Uebrigens hat uns, wir müssen es gestehen, die verpfuschte Wolfsschlucht weit weniger gestört, als die total verfehlte Scenirung in Agathens Zimmer; statt diese Sce-

nirung zu verbessern, hat sie Herr Cornet noch mehr verdorben. Statt das Fenster, welches in der großen Arie eine so wichtige Rolle spielt, seitwärts, aber so viel als möglich aus den Coulissen hervortretend zu stellen, damit die Darstellerin der Agathe gleichzeitig gegen das Fenster und gegen die Zuschauer gewendet bleiben könne, hat es Herr Cornet in den Hintergrund in eine alkovenartige Vertiefung stellen lassen; dadurch wird die Sängerin erstens schon gezwungen, beständig hin und her zu laufen; und wenn sie in die Sternennacht hineinschwärmt, welche Stellung wird sie dann wohl einnehmen? — entweder am Fenster selbst in der Vertiefung, — dann ist sie zu entfernt vom Publicum, und der Ton verliert sich in die Hintercourtine, — oder außer der Vertiefung, — was (so weit vom Fenster weg) gegen alle Wahrscheinlichkeit verstößt; jedenfalls ist sie gezwungen, entweder dem Fenster oder dem Publicum den Rücken zu kehren, — eine wahrhaft praktische Einrichtung, welche dem „ordnenden Geiste" des Directors alle Ehre macht. Wir bedauern nur die Künstler, welche sich so widersinnigen Anordnungen fügen müssen. — Weil gerade von scenischem Unsinn die Rede ist, möchten wir auch die Frage aufstellen, ob es wohl irgendwo gebräuchlich sei, den Nagel, an dem ein Bild hängen soll, in die Mauer unterhalb des Bildes einzuschlagen? Und doch geschehen solche Dinge seit Decennien im Kärnthnerthortheater und wohl auch in manchen anderen

Opernhäusern, und Niemand sagt ein Wort dazu. — Die vielgerühmte bessere Besetzung der Nebenrollen müssen wir darum eine verkehrte nennen, weil die Parthien des Kilian und des Fürsten den Herren Hölzel und Radwaner offenbar zu hoch liegen; das Solo des Ersteren im Spottchor und die Recitative des Letzteren im dritten (jetzt vierten) Acte wurden daher leider nicht mit der erforderlichen Reinheit gesungen; im Spiele und in der Recitation der Prosa genügten die beiden Herren, und auch Herr Koch, wie überhaupt der Dialog gut eingeübt war und ziemlich rasch von Statten ging. Herrn Beck, als Eremit, geschieht es wohl manchmal, daß er sein kleines Solo von Anfang bis zu Ende falsch sinb; an jenen Abenden hingegen, wo seine Intonation sicher ist, wirkt er durch seine markvolle Stimme ziemlich befriedigend, und läßt uns bedauern, daß das früher, wahrscheinlich wegen Unzulänglichkeit eines Sängers gestrichene Adagio auch jetzt nicht wiedergegeben wurde; eine Verstümmlung, die wir im „Freischütz," besonders bei der mäßigen Dauer der Oper, unstatthaft und unbegreiflich finden. — Chor und Orchester hatten, unter Capellmeister Esser's Leitung, die Oper nachstudirt, doch können wir uns nur mit der Leistung des Letzteren in der brillanten Ausführung der Ouvertüre und der genügenden Begleitung der Solo- und Ensemblesätze einverstanden erklären, während der Chor noch immer viel Nachlässigkeit verrieth. Die Stelle (Erster Act) in F-dur $^{6}/_{8}$ „Laßt lustig die Hörner erschallen," welche ausdrücklich un poco

più moderato, also „etwas mäßiger“ als das vorhergehende Allegro $^4/_4$ angegeben ist, wird entschieden zu schnell genommen; die Hörner können in dem hier gebräuchlichen Tempo unmöglich dem Chore folgen; Herr Esser schien heuer ein langsameres Tempo nehmen zu wollen; allein die Choristen sind von früher her so gewohnt an das schleuderische Pressiren, daß sie auch jetzt den Capellmeister sammt dem Orchester mit sich fortreißen. Auch die Ausführung des Jägerchores ist, obwohl heuer mehr Fleiß darauf verwendet wurde, bei weitem nicht deutlich, correct und nüancirt genug.

Wenden wir uns nun zur Betrachtung der einzelnen Leistungen, so können wir vor allem jene des Frl. Lagrua, als Agathe, nicht als eine gelungene ansehen. Diese Künstlerin besitzt weder den Ausdruck der Innigkeit, welcher hier maßgebend ist, noch die Kraft und Ausdauer, welche erforderlich wäre, um die große Arie wenigstens durch musikalische Steigerung glänzend zu schließen. Ihre Stimme, anfangs volltönig, wird bald matter und tonloser als je, daher das brillante, aber schwierige Schluß-Allegro der Arie ganz wirkungslos gesungen wurde. In ihrer Auffassung und Darstellung bemühte sich Frl. Lagrua umsonst, die rechte Art, den passenden Ausdruck zu finden — es liegt dieß ihrer Natur und ihrer künstlerischen Richtung zu fern; — bei ihr wird die schwärmerische Innigkeit zur forcirten Sentimentalität, — die Ruhe zur Gleichgiltigkeit. Auch läßt der schwere Ansatz, das immer-

währende Hauchen, die falsche breite Art die Töne herauszugeben, keinen natürlichen Ausdruck im Gesange zu; namentlich sang sie das Gebet „leise, leise“ mit unnöthigem Pathos und auffallend unrichtiger Betonung, immer mit dem stärkeren Druck auf dem unwichtigen Tacttheil. — Frl. Tietjens, welche diese Rolle in aller Eile übernommen hatte, führte sie in so fern genügend durch, als man die Bereitwilligkeit und Anspruchslosigkeit der jungen Dame anerkennen mußte und auch durch die frische Stimme und den wenigstens theilweise correcten Vortrag ziemlich befriedigt sein durfte. Wenn übrigens das Publicum dem Frl. Tietjens auch dießmal nicht viel aufmunternden Beifall spendete, so mag sich's die Künstlerin nur selbst, das heißt der Ausdruckslosigkeit und Farblosigkeit ihres Spiels und Gesangs zuschreiben: wie kann auf das Vorhandensein eines bedeutenden Talentes geschlossen werden, wenn das Streben nach Charakterisirung, nach durchgreifendem Ausdruck nicht sichtbarlich hervortritt? Beide gegenwärtige, wie überhaupt noch viele andere Agathen-Sängerinnen müssen wir darauf aufmerksam machen, daß in dem „Leise, leise“ folgender Tact:  nicht rallentirt, und in der Romanze des dritten Actes die Stelle



ebenfalls genau im Zeitmaße gesungen werden soll. — Fr. Marlow als Aennchen wurde von mehreren Zeitungen ihrer allzu großen Beweglichkeit wegen getadelt. Vielleicht trifft dieser Vorwurf das Spiel der Künstlerin in der ersten Vorstellung des „Freischütz;" — als wir sie (mehrmals) in genannter Rolle sahen, war Frau Marlow im Gegentheil so ruhig und gleichgiltig, wie wir sie kaum je gesehen; ihr Spiel war ganz farblos, die musikalische Ausführung dießmal correct genug und auch rein intonirt. — Herr Erl gibt den Mar stellenweise gut und singt namentlich das Allegro seiner Arie mit Kraft und Entschiedenheit; hingegen ist der schwärmerische Mittelsatz in G-dur „Jetzt ist wohl ihr Fenster offen" nicht zart genug, woran wohl die Unsicherheit im Piano Schuld ist. Im Spiele gab sich Herr Erl alle Mühe, und hatte auch gut memorirt. — Herr Draxler konnte im Gesang befriedigen; zwar vermißten wir im Trinkliede den hinreißenden Schwung und in der ganzen Leistung, namentlich im Terzett mit Chor (erster Act) bei den Worten „nur ein keckes Wagen ist's, das Glück erringt," jenes starke Markiren des dämonischen Elementes, womit sein berühmter Vorgänger dieser Parthie ein so charakteristisches Gepräge zu verleihen pflegte; doch wurde die Schlußarie des ersten Actes von Herrn Draxler mit richtigem Gebrauche seiner kräftigen Stimme und überhaupt die ganze Parthie sehr verdienstlich gesungen. Im Spiele hingegen war Herr Draxler viel zu schwerfällig und ausdruckslos. Herr Staudigl ist wegen seines Spieles oft, aber nicht immer

mit Recht, angegriffen worden; Aussprache, Haltung und Costüme verdarben ihm zuweilen den Effect, aber der Fleiß, das Durchdringen der Rolle in jedem Sinne, die richtige Charakterzeichnung bewährte er in vielen Fällen. Herr Draxler als Caspar zeigte, daß er ebenso fehlerhaft aussprechen könne, wie sein Vorgänger, ohne diesen in sonstiger Beziehung im Spiele zu erreichen. In der Scene mit Max vermißten wir das Listige und Einschmeichelnde im Tone, so wie auch die nöthige Steigerung bei den Wiederholungen „Ich bin dein Freund, ich will dir gießen helfen," u. s. w. Auch war das Aussehen und die Haltung des Herrn Draxler zu ritterlich: es fehlte gleichzeitig an derber Natürlichkeit, und, wie schon früher bemerkt, an dämonischem Wesen, — also an den beiden Elementen, aus welchen dieser Charakter zusammengesetzt ist. Wenn wir Herrn Draxler diese Einwendungen machen, so geschieht es blos, weil, nach der Erweiterung seines Wirkungskreises, nach der Verbesserung seiner Stellung und bei der Beliebtheit, deren er sich immer mehr erfreut, auch die Forderungen der Kritik strenger werden müssen, und weil wir seine bedeutenden Mittel und sein schönes Talent nicht durch gefälliges Lob einschläfern wollen.

Aus dieser Schilderung der jüngsten Freischütz-Aufführung wird der Musik- und Theaterfreund ersehen haben, in wiefern die gewiß nicht zu läugnende Unzulänglichkeit des Personales allein Schuld war an dem abermaligen Scheitern einer Reprise, und ob die Direction wirk-

lich alles gethan habe, um durch zweckmäßige Besetzung, passende Ausstattung, sinnige Scenirung und exactes Einstudiren ein genügendes Ensemble herzustellen.

(18. März 1854.) „Die Vestalin." Große Oper in 3 Acten, nach dem Französischen des Jouy von J. R. von Seyfried. Musik von Spontini. (2 Mal.) — Fr. Marlow zum Abschiede als Julia in der „Vestalin!" „Unter des Herrn großen Thaten allen, hat mir das Stückchen besonders gefallen." Eine Parthie, welche eine durchgebildete Stimme und einen geschulten Vortrag verlangt; eine Parthie, deren richtige Auffassung und Ausführung inniges Gefühl und Zartheit mit dem stellenweise sich Bahn brechenden Aufschrei der stürmischsten Leidenschaftlichkeit vereinigen muß: diese Parthie wird der Frau Marlow zugetheilt! Freilich muß dann Spontini die Schuld tragen; da heißt es: diese alten Opern ziehen nicht mehr. Allerdings wird dießmal der Theaterzettel, mit seinem Rollenverzeichniß, manchen Freund guter Musik zurückgeschreckt haben. Wir aber gehören nun einmal durchaus nicht zu jenen Coterien, welche die Componisten, namentlich die todten, verantwortlich machen für die Fehler der Sänger, und den Sängern entgelten lassen, was die Direction verdorben hat. Das erneuerte Anhören der „Vestalin" hat uns abermals mit aufrichtiger Bewunderung durchdrungen für die vielen Schönheiten dieses großartigen Werkes. Allein es gibt gar kein sce-

nisches Product, dessen Werth so unantastbar wäre, daß es einer Aufführung, wie wir sie jetzt mit anhören mußten, widerstehen könnte; namentlich müssen wir dießmal so ungalant sein, unser strengstes Verdammungsurtheil gegen alle weiblichen Mitwirkenden zu richten. Fr. Marlow ist wohl noch zu entschuldigen; die von mancher Seite als Soubrette so belobte, als Coloratursängerin von Vielen geduldete Künstlerin, besitzt auch nicht Eine jener Eigenschaften, welche zur Ausführung der Julia unumgänglich nothwendig sind. Das Distoniren ist ein oft gerügter Fehler der Fr. Marlow; daß sie weder mit der Kraft ausreichen, noch die weichen Stellen zur Geltung bringen werde, war vorauszusehen; daß die Töne klanglos, zerhackt, ungleich, verwischt herauskamen; daß im Spiele all das Flitterwerk der falschen Sentimentalität, das unästhetische Biegen und Winden, der mühsam erzwungene und doch so alltäglich scheinende Pathos, erfolglos angewendet wurde, das war nicht zu verwundern; und Herr Cornet kann die Verantwortlichkeit für diese Mängel mit der Sängerin redlich theilen. Der Fr. Czillag aber war es vorbehalten uns zu beweisen, daß man ausgerüstet sein könne mit allen äußern Mitteln, der Gestalt und des Organs, welche eine Parthie erheischt, und aus gänzlichem Mangel an musikalischer und dramatischer Begabung diese Parthie entschieden unzulänglich ausführen könne, wie dieß mit der Ober-Vestalin der Fr. Czillag der Fall war. Die vereinte Mitwirkung der beiden Damen

im Duett des dritten Actes hätte sicher diese Nummer zur unerquicklichsten Leistung gemacht, wenn nicht die Frauenchöre den ganzen Abend hindurch, namentlich aber in der Hymne des zweiten Actes, im kalten, unrichtigen Vortrage, wie im Distoniren, den Preis davongetragen hätten.

Neben solchen Leistungen nahm sich jene des Herrn Draxler viel genügender aus, obwohl wir Darstellung und Vortrag energischer, theilnahmsvoller gewünscht hätten. Herr Beck, welcher seine beiden Arien ausgelassen hatte, singt sämmtliche Recitative mit gleich starkem Tone, ohne die mindeste Schattirung, ohne einen Funken dramatischen Ausdrucks; überall wo Kraft nothwendig ist, effectuirt Herr Beck, das ist ein Vorzug, den wir wir nicht mißkennen; wir würden es aber auch gerne sehen, wenn Herr Beck mit seiner dröhnenden Stimme etwas weniger loslegen, und dafür die Achtel- und Sechzehntel-Noten, in schnellem Tempo, correcter ausführen würde. Herr Steger singt wohl auch sehr stark (das weiß Gott!), und doch erzielt er nur mehr selten damit die gehoffte Wirkung: das kommt von dem Mißbrauche des Loslegens und von dem entsetzlichen Tremoliren, welches sich Herr Steger durchaus nicht abgewöhnen will. Sein Gesangsvortrag bleibt auch beinahe durchgehends geschmacklos und jeder gelungenen Stelle folgen mehrere verfehlte.

Ausgelassen wurde, nebst der schon erwähnten Arie, auch noch jene des Licinius, jene der Julia (dritter Act), eine Glanz-

nummer der Oper, sodann noch ein Theil des ersten Finales und mehrere Einzelnheiten. Diese Nummern wurden wenigstens blos gestrichen, die meisten übrigen hingegen durch die Aufführung verstümmelt. Die Oper war hastig und übereilt einstudirt; die Herren Cornet und Proch haben neuerdings gezeigt, daß Verständniß classischer Musik, rege Theilnahme dafür und künstlerischer Ehrgeiz ihnen gänzlich fremd seien. Die Gesammtaufführung scheiterte vorerst an dem Vergreifen der meisten Tempi (was wir ausführlich nachweissen werden, wenn es Herrn Cornet beifällt, die Oper in nächster Saison wieder vorzunehmen) und an der unverzeihlichen Nachlässigkeit, mit welcher alle Ensemblestellen eingeübt worden waren; besonders störend wirkten der weibliche Chor und die Musikbande auf der Bühne, und nur die Ausführung des Hornsolo durch Herrn Lewy ist lobend hervorzuheben. Die Scenirung war nachlässig, die Ausstattung ärmlich. Die Aufnahme der Oper von Seite des Publicums war eine entschieden kühle; mit gewohnter Nachsicht enthielt man sich, deutlichere Zeichen des wohlverdienten Mißfallens kundzugeben; aber die leeren Bänke, vor welchen die Wiederholung der „Vestalin" stattfand, der energische Tadel mehrerer Kritiker, und die ängstlichen Schwankungen der Directionsjournale, sprachen ein Verdammungsurtheil, einstimmig und vernehmlich genug, um bis in die Directionssphäre dringen zu können.

Aeltere Opern.

„Die Zigeunerin.“ Romantische Oper in 3 Acten aus dem Englischen des A. Bunn, von J. Staudigl. Musik von Balfe. (10 Mal.) — Diese Oper gehört zu jenen, deren absolute Gehaltlosigkeit die Zeit und Mühe, welche jede Wiederholung in Anspruch nimmt, bedauern läßt. Jedes Gesangsstudium, jede Theaterprobe, jede Geldauslage, an eine solche Oper verwendet, ist als ein Raub an irgend einem liegenbleibenden guten Werke anzusehen; — solche Vorstellungen schaden doppelt: sie bringen das Schlechte und verhindern das Gute.

Frl. Wildauer, die Herren Ander und Staudigl verwenden viel Mühe an die Aufführung dieser Oper, namentlich trägt Letzterer sein Strophenlied außerordentlich schön vor. Auch die zweiten Parthien waren früher durch Herrn Hölzel und Frl. Engst sehr gut dargestellt. Herr Proch hat sich die Mühe genommen, statt der Prosa eine Reihe ganz passender Recitative hinzuzucomponiren. In der Besetzung hat sich im Verlaufe der Zeit manches geändert; Herr Radwaner hat einige Male mit Herrn Staudigl alternirt, Frau Hermann-Czillag singt die Zigeuner-Königin statt dem abgegangenen Frl. Engst, und, seit der Erkrankung des Herrn Ander, Herr Steger den Thomas. Wir hatten nicht Gelegenheit, die Bemühungen dieser Substitute in Augenschein zu nehmen.

„Fidelio." Oper in zwei Acten, nach dem Französischen von Treitschke. Musik von L. van Beethoven. (8 Mal.) — Dieses Werk, welches mit jeder Wiederholung dem Musikfreund mit erneueter Frische und Lebenskraft entgegenlächelt, und, der Wahrheit gemäß sei es gesagt, auch das größere Publicum weit mehr, als man es, vielen schlimmen Anzeichen zufolge, erwarten könnte, in's Theater zieht, wäre in musikalischer Hinsicht eines genauen und gewissenhaften Nachstudiums ebenso bedürftig, als würdig. Es ist allerdings anzuerkennen, daß Herr Capellmeister Reuling sich viel Mühe gibt, das Ensemble festzuhalten, daß das Orchester, die Sänger, und selbst die sonst so nachlässig fungirenden Choristen bestrebt sind, sich ihrer schwierigen Aufgabe mit Feuer und Achtsamkeit zu entledigen. Aus diesen Bestrebungen entsteht nun zuweilen (nicht immer), eine in manchen Theilen abgerundete, wenigstens in Bezug auf Chor und Orchester völlig genügende Vorstellung. — Diese Anstrengungen, so aufrichtig sie auch sein mögen, sind nur momentan, es fehlt die Einsicht, es fehlt die Stätigkeit und Ausdauer; was einmal mit Mühe und Aufmerksamkeit zusammengehalten wird, das fällt ein andermal durch Zerstreuung auseinander. Die eine Nummer geht gut, die folgende schlecht; das ist es nicht, was ein Werk wie „Fidelio" verlangt. Die würdige Vorführung dieser Oper kann nur von einer artistisch und praktisch durchgebildeten Leitung unternommen und durchgeführt werden; gründliche Kenntniß der musikalischen und dramatischen Effecte,

tiefe Einsicht in die Schönheiten, in die Bedeutung des Werkes, unbestrittene Ueberlegenheit der Kunstansichten, strenge Genauigkeit des Verfahrens, — dieß muß den Ausschlag geben, gerade dieß aber fehlt der jetzigen Leitung des Operntheaters, eben so sehr als der früheren; wir aber werden, so lang eine freimüthige Aeußerung noch ihren Weg in die Oeffentlichkeit finden kann, nicht aufhören auf diesen Mangel hinzuweisen und die unläugbare Dringlichkeit einer entschiedenen Abhilfe darzuthun. Eine genaue und gewissenhafte Durchsicht der hiesigen Fidelio-Aufführungen wird unsere Ansicht wenigstens in der Anwendung auf diese eine Oper bekräftigen.

Wir wollen mit der Erklärung beginnen, daß wir die Tempi mehrerer Nummern, wie sie jetzt, nämlich seitdem Herr Reuling die Oper dirigirt, genommen werden, für nicht ganz richtig halten. Es ist dieß eine individuelle Ansicht, welche wir zwar nicht durch Autoritäten und Erinnerungen, wohl aber durch praktisch-geltende Gründe zu bekräftigen hoffen. So z. B. halten wir gleich in der ersten Ouverture in E das unmäßige Jagen des Presto für gefehlt, weil dadurch, um einen brillanten Schlußeffect zu erzielen, die einzelnen Figuren vielleicht doch etwas zu sehr vernachläßigt werden müssen. Sodann machen wir Herrn Reuling darauf aufmerksam, daß die Arie der Marcelline mit Andante con moto beginnt, welches Tempo beim Eintritte des C-dur als etwas schneller, poco più Allegro bezeichnet ist; statt diese Angaben des Componisten zu beobachten, wird die Arie gleich

anfangs viel schneller genommen, als es ein Andante, wenn auch con moto, verträgt, und bei dem Eintritte des C-dur wird das Tempo gar nicht beschleunigt: wie läßt sich ein so willkürliches Gebaren wohl rechtfertigen? Gar nicht einverstanden sind wir mit Herrn Staudigl in Bezug auf das Tempo des kleinen Liedes vom „Gold;" ein langsameres Tempo des $^2/_4$ Tactes ergibt sich hier ganz von selbst aus der Bezeichnung Andante moderato, wie aus den Worten „Traurig schleppt sich fort das Leben"; auf die Art, wie es hier gesungen wird, vermag selbst ein so geschickt auffassender Sänger wie Herr Staudigl die hieher gehörigen Nüancen nicht wirksam genug auszudrücken: wir können gar nicht begreifen, wie dieser Künstler, und der Herr Capellmeister nicht einsehen, daß erst mit dem $^6/_8$ Tact ein Allegro, wohl bemerkt non troppo, beginnt, welches sich beim Wiedereintritt des $^2/_4$ Tactes in das Tempo primo, nämlich ein bequemes Andante moderato, verwandelt, um die Ansicht „Es ist ein mächtig Ding, ein goldenes Ding, das Gold," die ganze Lebensweisheit des gutmüthigen, und, so lange keine Gefahr dabei ist, auch ehrlichen Rocco, ganz behaglich ausdrücken zu können. Ganz das umgekehrte Verhältniß zeigt sich uns bei dem Duett zwischen Rocco und Pizarro, welches, nach unserer Ansicht, ungleich prägnanter wirken müßte, wenn die betreffenden Sänger es rascher, das heißt als wirkliches Allegro con brio, wie die Angabe des Componisten lautet, singen würden. — Die im Zwischenacte pro-

ducirte Leonore-Ouverture bietet uns, trotz der im Ganzen ausgezeichneten Exequirung, die auch in anderen Fällen unangenehm auffallende Eigenthümlichkeit, daß die Trompeten immer pressiren. — Im zweiten Acte würden wir dem Sänger des Florestan, sei es Herr Ander oder Herr Erl, rathen, sein Adagio cantabile langsamer (ohne Ritardiren oder Schleppen) zu nehmen, weil der sanfte Adel, die Einfachheit und Weihe dieser Melodie dann viel deutlicher und überzeugender an den Tag treten würde. Ganz offenbar verfehlt scheint uns das Tempo des Quartetts: dasselbe besteht, ohne die Unterbrechung der Trompeten hinter der Scene dazu zu rechnen, aus einem Allegro, welches sich in ein più moto und zuletzt in ein Presto verwandelt; das Allegro wird aber gewöhnlich schon so schnell genommen, daß eine Steigerung im Tempo schlechterdings nicht mehr möglich ist. Derselbe Fehler wiederholt sich im zweiten Finale, wo der variirte Schlußgesang mit Allegro ma non troppo anheben, und erst später ins Presto übergehen soll.

Es ist unschwer zu ersehen, welchen Schaden solche Tempofehler, besonders wenn sie, wie in den zwei letzterwähnten Beispielen, in Ensemblesätzen vorkommen, auf die Wirkung der Oper ausüben müssen. Diese Wirkung ist auch, wie wir es anfangs bereits gesagt, nur äußerst selten eine entschieden gute, oder auch nur eine so gute, wie sie es mit den gegebenen Kräften sein könnte. Ein Theil der Gesangsstücke, wie des gesprochenen Dialoges, wird durch

die Mitwirkenden nicht zur richtigen Geltung gebracht, worüber wir weiter unten berichten; ein Theil der Ensemblestücke wird nicht mit gehöriger Beobachtung aller Regeln der Präcision und Correctheit ausgeführt; der Chor der Gefangenen wird im Ganzen mit Kraft, Feuer und mit im Kärnthnerthortheater selten anzutreffender Schattirung gesungen; nur der Mittelsatz (achtstimmiger Vocalsatz G-dur) könnte reiner, und obwohl piano, deutlicher heraustreten. Im letzten Satze des ersten Finales ($^4/_4$ B-dur moderato), als die Gefangenen wieder in den Kerker zurückkehren, machen sich beinahe jedesmal beträchtliche Schwankungen bemerkbar. Das bereits erwähnte Quartett des zweiten Actes wird überstürzt, und das zweite Finale, zum großen Theile in Folge der genannten Tempofehler auf eine Weise verunstaltet, welche die strengste Rüge verdient. Hingegen ist die Ausführung der beiden Ouvertüren kraftvoll und feurig, der Canon im ersten Acte wird vom Orchester sehr gut nüancirt und discret begleitet, und alle übrigen, oben nicht erwähnten Nummern werden im Allgemeinen genügend exequirt.

Wenn wir uns nun zu der Ausführung der einzelnen Rollen wenden, so fällt uns sogleich auf, daß die Besetzung der Marcelline durch Frl. Schwarzbach, und noch mehr jene des Jaquino durch Herrn Uffmann, störend auf den Erfolg der Oper einwirkt. Die musikalische Routine, welche sich Frl. Schwarzbach im Leipziger Conservatorium erworben hat, ist ihr geblieben und würde allerdings beitragen, sie

zur Bewältigung mancher Schwierigkeit welche die Marcelline bietet, zu befähigen, wenn diese Parthie nicht außer dem sichern Treffen der Noten, auch noch bedeutende Abrundung des Tones, tadellose Vocalisation, prägnantes Hervorheben aller Nüancen, entschiedene Abgeschlossenheit im Vortrage, nicht allzu sehr hervortretende, dabei aber klare und präcise Darstellung unabweisbar verlangte; da nun Frl. Schwarzbach seit ihrem Hiersein keine erheblichen Fortschritte gemacht hat (ob aus Mangel an Talent und Eifer wissen wir nicht, jedenfalls aber, in ihrer Stellung am Wiener Operntheater, aus Mangel an Gelegenheit), da ihr Vortrag grell, unzart und abstoßend geblieben ist, die hohen Töne leider nicht immer rein intonirt sind, und selbst die Deutlichkeit der Aussprache auffallend vernachlässigt wird, so können wir es nur wiederholt als störend bezeichnen, daß eine Parthie, welche freilich nicht zu den ersten und nicht zu den dankbarsten gerechnet werden kann, welche aber dennoch, nicht nur durch den Namen des Tonsetzers, sondern durch die Schwierigkeiten die sie bietet, durch den Raum den sie in der Oper einnimmt, und die Bedeutung welche sie erhalten soll, eine bewährte, in jeder Hinsicht wahrhaft gebildete Darstellerin verdient und verlangt, noch nicht besser besetzt worden ist. Aus Obigem läßt sich zwar schließen, daß die Marcelline eine jener Parthien ist, welche in diesem Augenblicke mit den vorhandenen Kräften in völlig genügender Weise nicht besetzt werden können; da sich aber diese Behauptung leider auf eine erkleckliche Anzahl erster und

zweiter Parthien verschiedener Register erstreckt, so ist es nöthig, sich mit dem Vorhandenen zu behelfen, dieses aber wenigstens gehörig zu benützen. Ein Versuch mit Frl. Tietjens wäre möglicherweise doch ein Fortschritt in der Besetzung und zugleich eine wahre Feuerprobe für die junge Sängerin, für welche es jedenfalls sehr ehrenvoll wäre, diese Probe zu bestehen. — Noch viel nothwendiger ist eine neue Besetzung des Jaquino. Es thut uns leid um Herrn Uffmann, welcher einen tactfesten Sänger und genügenden Darsteller abgeben würde, wenn er nicht im Gesang durch totale Stimmlosigkeit, in der Darstellung durch einen Sprachfehler, beständig verhindert wäre. Jaquino aber hat ziemlich viel zu singen und zu sprechen, und überdieß während des ganzen ersten Actes, also die Hälfte der Oper, in allen Ensemblesätzen die Tenorstimme allein zu vertreten; es ist daher unzweifelhaft festgestellt, und unsere Directoren, Capellmeister, so wie gewisse Kritiker, sind wahrscheinlich die einzigen, welche es nicht bemerken, daß Jaquino einen andern Repräsentanten erhalten müßte; daß dieser in Herrn Kraus gefunden sein sollte, will uns durchaus nicht einleuchten, da er uns weder durch seine äußeren Gaben und seine Darstellungsweise, noch durch seine Stimme geeignet scheint, Herrn Uffmann auf vortheilhafte Weise zu ersetzen. Nach unserer Meinung würde Herr Kreutzer als Jaquino genügen; noch besser aber wäre es, wenn Herr Erl, der ja die noch kleinere Rolle des Banditen in „Stradella" u. a. m. nicht verschmäht, auch den

Jaquino übernähme. — Die Darstellung der Titelrolle wie sie uns gewöhnlich geboten wird, vermögen wir nicht zu billigen. Der Entschluß Leonorens, den gefangenen Gatten mit Gefahr ihres eigenen Lebens zu befreien, läßt auf ungewöhnliche Charakterstärke, die Anwendung und glückliche Durchführung der Verkleidung auf große Vorsicht und weibliche Schlauheit schließen; diese Eigenschaften, Muth und Geschicklichkeit, sollen daher in der Darstellung des Fidelio hervorgehoben werden; nichts ist da verkehrter und sinnloser, als Weichheit und Zerflossenheit! Und doch sind gerade dieß die Hauptfarben, mit welchen gewöhnlich der Fidelio gemalt wird; Jammer und Thränen, Noth und Verzweiflung, Stöhnen und Schluchzen, Händeringen und Augenverdrehen, unerträgliche falsch-sentimentale Declamation sind für den Fidelio stereotyp unentbehrlich, unantastbar geworden! Das auffallendste bei der ganzen Sache ist wohl die Bemerkung, daß es von Seite des strengen, mißtrauischen Gouverneurs, der verliebten Marcelline, des eifersüchtigen Jaquino, und selbst des in seiner Amtspflicht so genauen Rocco gar zu albern erscheint, einen Fidelio, der seine Absichten und Gefühle so wenig zu verbergen weiß, nicht augenblicklich zu erkennen; eine solche Darstellung, welche auf die Wahrscheinlichkeit der Handlung und die Natürlichkeit des Ausdruckes so wenig Rücksicht nimmt, dürfte wohl auf das Prädicat einer „dramatischen Gestaltung" keinen Anspruch haben. Die beiden Künstlerinnen, welche in dießjähriger Saison

den Fidelio gaben, sind von diesen Verirrungen nicht frei zu sprechen. Fr. Köster folgt in ihrem Spiele all den bestehenden Ueberlieferungen des falschen Pathos und der verderblichsten Sentimentalität; selbst die angenehme, deutliche Aussprache verschwindet unter der unnatürlichen Betonung, und die vortheilhafte Gestalt unter dem beständigen Biegen und Winden. Frau Köster ist eine so gebildete Künstlerin, sie zeigt ein so eminentes Verständniß des musikalischen Theiles der Rolle, daß man es nur dem unheilvollen Einflusse verderblicher Muster und falscher Kunstrichtungen zuschreiben kann, daß sie die feurige, fernige Ausdrucksweise der Beethoven'schen Musik nicht auf die Darstellung zu übertragen versteht. — Frl. Lagrua trachtet wohl recht feurig und energisch zu spielen, verfällt aber dabei in den ebenfalls bezeichneten Fehler der Uebertreibung und der völligen Unwahrscheinlichkeit. Man könnte wohl einwenden, daß Frl. Lagrua, noch so ziemlich im Beginne ihrer Carriere, sich mit der Zeit mehr Einfachheit, Ruhe und wahres Feuer aneignen werde, wenn nur ihre sonstige Leistung befriedigender wäre. Frau Köster entschädigt uns doch in reichem Maße durch eine im Ganzen genügende, im Einzelnen sogar vorzügliche musikalische Ausführung der Rolle: namentlich ist der Vortrag der Arie selbst heuer noch, bei den Hemmnissen einer nicht mehr frischen Stimme, in Auffassung und Durchführung wirklich meisterhaft und jeder Sängerin als Muster anzuempfehlen. Frl. Lagrua hingegen ist noch

viel schwächer im musikalischen Theile, als im dramatischen. Wer die Stimme dieses Fräuleins gehört hatte, der konnte in vorhinein wissen, daß sie hier weniger als je ausreichen würde; in der That war das Adagio der Arie kaum vorüber, als auch die Stimme schon ermüdet zusammenbrach und das stürmische Allegro ganz tonlos, mit unendlicher Mühe und geringer Wirkung herausgebracht wurde; und so ging es fort, den ganzen Abend hindurch. Dazu kam noch, daß Fräulein Lagrua ihres Partes überhaupt nicht ganz mächtig schien, daher auch von irgend einer höheren Bedeutung in der musikalischen Auffassung, von dem Eindringen in die Feinheiten des Vortrages, gar keine Rede sein konnte. — Als Florestan alterniren die Herren Ander und Erl. Letzterer singt das Jubelduett und sein Solo im zweiten Finale recht kräftig und glänzend, paßt aber sonst nicht recht für diese Rolle; den Glanzpunct der Parthie läßt er zu sehr fallen, die Arie nämlich; auch lassen sich im Adagio derselben einige Schwankungen im Tacte bemerken, die uns bei einem so fest musikalischen Sänger wie Herr Erl jedesmal höchlich in Erstaunen setzen. Herr Ander hat den Florestan, unserer Ansicht nach, im Jahre 1849, bei der Eröffnungsvorstellung unter Herrn von Holbein, viel inniger und feuriger gesungen, als heuer. Die Spuren des letzten Unwohlseins, welche manchmal mehr, manchmal weniger hervortreten, mochten wohl dießmal eine frischere Färbung nicht gestatten; bei guter Stimmdisposition dürfte Herr Ander auch jetzt noch alle Eigenschaften, welche

zur vollendeten Auffassung und Durchführung dieser Parthie erforderlich sind, besitzen. — Wir haben bereits dem jeweiligen Repräsentanten des Florestan gerathen, das Adagio der Arie langsamer zu nehmen, um die Melodie recht breit und prägnant zu gestalten; es bleibt uns daher nichts mehr zu sagen, als beiden Herren, in Rücksicht auf die harte Gefangenschaft, die sie erdulden müssen, ihre schlechte Prosa — zu verzeihen. — Ob der Kerkermeister gleichen Anspruch hat auf diese Verzeihung, wissen wir zwar nicht; factisch ist, daß Herr Staudigl alle für Sprachreinheit empfängliche Ohren auf die härteste Probe stellt; allein anderseits entwickelt er einen solchen Reichthum von unschätzbaren, nicht blos musikalischen, sondern auch musikalisch-dramatischen Eigenschaften, eine so verstandesklare, sinnige, tiefempfundene, in jeder Beziehung (mit Ausnahme des vergriffenen Tempos in der Romanze) richtige Auffassung jeder Nüance, daß wir dem großen Künstler für diese Meisterleistung nicht lebhaft genug danken können; als den vorzüglichsten Moment derselben nennen wir das Duett mit Fidelio (im ersten Finale). Herr Staudigl ist im „Fidelio" der einzige, der seinen Stoff vollständig durchdringt und ihn vollständig zur Geltung bringt. — Herr Draxler als Pizarro ist nicht besondes wirksam. Diese Parthie erfordert nicht nur Kraft, sondern auch eine Raschheit des Ausdruckes, die Herrn Draxler nicht gegeben ist; doch bleibt auch dieß eine im Ganzen immer verdienstvolle Leistung des Künstlers. Jene des Herrn Beck in der-

selben Rolle wird ebenfalls durch die Schwerfälligkeit in der Emittirung der Stimme gehemmt; aber er hat den Vortheil, daß dieser Part sich ganz für seine Stimmlage eignet, und er durch die intensive Fülle seiner mittel-hohen Töne das Brausen der Instrumentalbegleitung vollständig beherrscht: in solchen Fällen leistet eine Stimme, wie die seine, treffliche Dienste. Die Prosa sprach Herr Beck deutlich genug, hingegen war die Haltung sehr mangelhaft. — Letzteren Vorwurf müssen wir, zu unserem Bedauern, Herrn Radwaner unaufhörlich wiederholen. Warum sorgt denn keine Direction dafür, daß die Anfänger, welche der hiesigen Bühne ihre Jugendkräfte widmen, wenigstens eine genügende Haltung bekommen, ordentlich gehen lernen und keine gar zu lächerlichen Bewegungen machen? Herr Radwaner würde sonst im Gesange allenfalls genügen, obwohl er auch hier nie recht vom Flecke kommt. Noch müssen wir ihn und die Regie („gäb' es dergleichen") aufmerksam machen, daß der Minister die Worte „Es kommt der Bruder zu dem Bruder" gleich den früheren an die Gefangenen und an das Volk, nicht aber, wie Herr Radwaner, es thut, bis zu den Lampen hervortretend, an das Publicum zu richten hat.

Wir haben eine „genaue und gewissenhafte" Beurtheilung versprochen, und glauben unserem Versprechen nachgekommen zu sein. Der einzige Schluß, der sich daraus ziehen läßt, ist, nach unserer Meinung, die wiederholte Bitte und Forderung um die bestmöglichste Besetzung, die gehörige Rück-

sicht auf die vom Componisten vorgeschriebenen, dem musikalisch-dramatischen Ausdruck entsprechenden Tempi und die genauere Einübung des Ganzen. Eine genügende Repräsentantin der Titelrolle ist weder vorhanden, noch zu erwarten, darüber muß man sich zu trösten wissen. Allein drei Rollen: Rocco, Florestan und Pizarro, sind gut besetzt, Jaquino könnte ganz gut, Marcelline passabel besetzt werden, ein ausgezeichnetes Orchester und ein allenfalls genügender Chor stehen auch zu Gebot — folglich läßt sich eine vorzüglichere Gesammtaufführung als die jetzige veranstalten. — Wir fordern nur was geschehen kann, was geschehen soll. Oder sind dieß etwa launenhafte Ausfälle, oder ideale Ansprüche?!

„Die Nachtwandlerin." Oper in 3 Acten nach dem Italienischen des Romani. Musik von Bellini. (4 Mal.) — Als Amina trat Frl. Lagrua zum ersten Male vor das Wiener Publicum und vermochte nicht den Erwartungen und Ansprüchen desselben in vollem Maße zu genügen. Frl. Lagrua gehört nicht zu jenen Sängerinnen, welche durch irgendwelche Effecthascherei glänzen und oft sogar durch ihre Fehler dem ganzen Chor der unverständigen Beurtheiler imponiren. Sie zeigt sich wie sie ist — sie bleibt auf den innern Gehalt ihrer Leistungen angewiesen. In solchen Fällen herrscht auch kein Zweifel im Publicum; ist Stimme, Schule und Spiel vorhanden, so wird es stürmisch beifällig anerkannt; fehlt dieß alles ganz, oder zum Theile, so spricht die Masse der Opernbesucher im Augenblicke

ein abweisendes Urtheil, so klar, so richtig, als ob es aus dem Munde kunstverständiger Leute käme. Wir brauchen kaum hinzuzufügen, nach welcher Seite hin sich in der zu besprechenden Vorstellung das vielstimmige Urtheil des Publicums richtete. — Talent und ein gewisser Grad von musikalischer Bildung wurde der Künstlerin nicht gerade abgesprochen, wohl aber der Gebrauch dieser Eigenschaften durch einen auffallenden Mangel an Stimmfülle und Ausdauer als beschränkt erachtet; zu einer tragisch-heroischen Parthie, hieß es, würde sie gar nicht ausreichen, und für die lyrischen, naiven passe sie nicht; für letztere sei sie nicht engagirt, mittelmäßige lyrische Sängerinnen hätten wir ohnehin genug, u. s. w. Leider bestätigte die Folgezeit alle in Bezug auf die Durchführung tragischer Parthien gehegten Befürchtungen, aber auch das über diese Sängerin als Amina gefällte Urtheil erwies sich als vollkommen richtig. Nicht nur paßt ihre ganze Persönlichkeit nicht für diese Rolle, sondern ihr Spiel war, wenn auch nicht geradezu kalt, doch so zurückhaltend, jedem Effecte, und sogar manchem sehr nothwendigen Ausdrucke, förmlich aus dem Wege gehend, daß es die Zuhörer unmöglich erwärmen konnte. In ihrem Gesange bemerkte man einen correcten Triller und ziemliche Fertigkeit in den Passagen, hingegen nicht durchgehends reinen Geschmack in der Wahl, und sehr beschränkte Ausdauer in der Ausführung der letzteren. Von einem wahrhaft innigen, herzlichen Ausdrucke in den Cantilenen machte sich nichts bemerkbar, während die eigentliche Correctheit der Betonung, wie manches Schä-

tzenswerthe wohl in der Absicht, aber nicht in der Macht dieser Sängerin zu liegen schien. Mit vieler Anstrengung gelang es ihr die große Nachtwandlerscene (zweiter Act) bis zum Erwachen piano zu singen, wie es die Situation und die eigenthümlich ausgedrückte Intention des Componisten verlangt; allein dieses Piano war klang- und ausdruckslos, und die Stimme durch die Anstrengung so erschöpft, daß die Cabaletta nur mehr verwischt und matt ausgeführt werden konnte, was den peinlichsten, unbefriedigendsten Eindruck zurückließ.

Herr Ander gab den Elvin mit bedeutend gekräftigter Stimme und stellenweise ganz passendem Ausdrucke; im Spiele durchaus voll Einfachheit und Natürlichkeit. — Herr Radwaner sollte das Produciren des Trillers einstweilen bleiben lassen, und lieber trachten seine Fehler in Spiel und Gesang zu verbessern, vor allem aber die Töne nicht herauszustoßen, sondern zu schleifen, zu verbinden; auch singt Herr Radwaner immer zu langsam, verlängert jeden Tact, und kommt nie mit dem Orchester zugleich zum Schluß. — Frl. Schwarzbach genügte. — Im Ensemble kam nichts Störendes vor, doch war der Eindruck des Ganzen matt, namentlich die beiden Nachtwandlerscenen ganz ohne Effect. — Dirigent war Herr Proch.

„Die Puritaner.“ Oper in 3 Acten nach dem Italienischen des Gr. Pepoli, von Freiherrn von Lichtenstein. Musik von Bellini. (2 Mal.) — Die Wiederaufnahme dieses Werkes zeigte uns, daß es schon bedeutend verblaßt sei

und nur durch eine, in allen Theilen gleich vorzügliche Ausführung wieder genießbar gemacht werden könne. Allein die Herren Draxler und Beck, Träger zweier Hauptrollen, verunglückten dergestalt, daß selbst die löblichen Bemühungen des Frl. Wildauer und des Herrn Ander nichts mehr fruchteten. Um in gehöriger Ordnung zu verfahren, müssen wir vorerst Herrn Ander für seine schöne Leistung unsere ungeschmälerte Anerkennung aussprechen; die kaum überstandene Krankheit hatte zwar in der Stimme, wie im Aussehen des Künstlers deutliche Spuren hinterlassen, allein der Vortrag all dieser weichen Cantilenen war so zart, innig, anmuthig und richtig betont, wie kaum je vorher. Gleich die Eintritts-Phrase (Quartett des ersten Actes) wurde meisterhaft vorgetragen, ebenso die Romanze und der Anfangssatz des letzten Finales. — Die Leistung des Frl. Wildauer, wenn auch nicht in allen Theilen gleich gelungen, übertraf doch unsere kühnsten Erwartungen. Die colorirten Stellen, namentlich die der Polonaise, waren schwächer ausgeführt: hier vermißte man den Glanz der Stimme, den Schwung des Vortrages; dagegen freut es uns zu erwähnen, daß Frl. Wildauer alle weichen, langsamen Stellen mit Ruhe, Einfachheit, ziemlichem Geschmacke und durchgängig richtiger Betonung, zur schönsten Geltung brachte. Das Andante des ersten Finales und das der Arie (zweiter Act) boten die gelungensten Momente dieser Leistung. — Herrn Beck trauen wir Bescheidenheit und Erkenntniß genug zu, um gefühlt zu haben,

wie sehr ihm der Richard mißglückte; es war eine durchgehends unfertige, nicht selten durch Intonationsfehler völlig gestörte Leistung. Herr Drarler seinerseits hatte blos Eines vor Herrn Beck voraus, daß er nämlich nicht falsch sang; sonst hatte er die eigenthümliche Bedeutung seiner Parthie, in musikalischer wie in dramatischer Hinsicht, völlig vergriffen. Adel, Ruhe, Einfachheit und Güte sind die Grundzüge dieses Charakters; Weichheit, sanfte Verbindung der Töne, Einfachheit der Betonung, sind die Bedingungen, unter welchen diese Bellinischen Melodien effectuiren können. Herrn Drarler's Darstellung war unruhig und dabei völlig ausdruckslos, sein Gesang rauh, hart, immerfort mit voller, greller Stimme. Das ehemals berühmte Duett wurde noch nie mit einem so widrig übertriebenen Aufbieten aller Schreikräfte vorgetragen, als durch die Herren Beck und Drarler. Das Mißglücken des Hornsolos vermehrte leider noch den mißlichen Eindruck dieses Duettes, und das unter Herrn Esser äußerst präcis einstudirte Ensemble (von den Nebenmitwirkenden ist Frl. Müller als Königin für ihre gute Darstellung zu loben) konnte auch diese Oper von dem Schicksale, durch eigene Schwäche und zugleich durch theilweise verfehlte Besetzung zu Grunde zu gehen, nicht bewahren.

„Linda von Chamounix." Oper in 3 Acten nach dem Italienischen des G. Rossi von Proch. Musik von Donizetti. (5 Mal.) — An der deutschen Aufführung dieser Oper haben wir uns nie besonders erfreuen können. Der absolute

Mangel eines Gesangskomikers (denn Herr Hölzel ist doch wohl nur zu derben und zugleich untergeordneten Aufgaben dieser Gattung verwendbar) wirkt lähmend und einschläfernd auf das Ganze; auch Herr Staudigl zwingt sich mit allzu sichtbarer Anstrengung in die hohe Lage seiner Parthie, und Herr Radwaner trägt nie dazu bei, irgend eine Vorstellung lebendig und wirkungsvoll zu machen. Es bleiben daher nur die Fräulein Wildauer und Schwarz und Herr Ander, welche sich in diesen Parthien einer ganz besonderen Beliebtheit zu erfreuen haben. In der Rolle des Letztgenannten hat sich heuer auch Herr Steger versucht, und Frl. Schwarz wurde einmal durch Frau Hermann-Czillag ersetzt. — Herr Proch leitet die Oper und thut sein Möglichstes, um die Schlaffheit und Nachlässigkeit des Chores und Orchesters in Feuer und Präcision umzuwandeln.

„Lucia von Lammermoor." Oper in 3 Acten nach dem Italienischen des S. Cammerano von Käßner. Musik von Donizetti. (9 Mal.) — Diese Oper, eine der schätzenswerthesten Erzeugnisse des geschickten, melodienreichen Meisters, ist seit jeher in Bezug auf die Gesammtaufführung den bedenklichsten Schwankungen unterworfen; nicht nur daß die Hauptrollen hier, wie in mancher anderen Oper, öftere Besetzungsveränderungen erlitten, und von vielen, oft gar ungeübten Reitern als Paradepferde benützt wurden, — auch im Ensemble, in der Mitwirkung Aller, sammt Chor und Orchester, unter Leitung des Herrn Proch, ergeben sich fühl-

bare Veränderungen; manchmal ist die Gesammtvorstellung ganz erträglich; ein anderes Mal wieder ganz fehlerhaft, ohne Präcision und Schattirung; die mangelhaften Vorstellungen sind die Folge einer momentanen Unachtsamkeit, einer Abspannung der übermäßig angestrengten Kräfte, eines verderblichen Sichgehenlassens, welche leider durch den Schlendrian des täglichen Spielens einigermaßen begründet werden.

Herrn Steger's Leistung als Edgardo leidet ebenfalls an dieser Ungleichheit; er hat gute und schlechte Momente, gute und schlechte Abende; alles Günstige zusammenfassend, gelangen wir zu dem Schlusse, daß er einige Stellen im Duett mit Lucia mit entsprechendem Ausdrucke und auch die Recitative so ziemlich ohne Störung vorträgt; es braucht nicht erst hinzugefügt zu werden, daß er durch seine Stimme zur glänzenden Hervorbringung der Kraftstellen des zweiten Actes geeignet ist. In das Wort des Fluches legte Herr Ander wohl einen weit mächtigeren dramatischen Ausdruck, als Herr Steger, dafür aber hat dieser die immer gleiche Ausdauer der Stimme bis zum Ende der Oper voraus. Ganz verfehlt hat Herr Steger das Andante der Arie (dritter Act) aufgefaßt; der Schmerz soll hier nicht hastig und stürmisch, sondern ganz ruhig, mit Weihe, edler Einfachheit und männlicher Fassung ausgedrückt, die Melodie also in diesem Sinne betont werden. — Von Frl. Bury, welche die Lucia als Gast sang, konnten wir nichts Günstiges sagen, noch weniger vermögen wir die Bemühung der Frau Marlow in dieser

Rolle gutzuheißen. Wir müssen es rund heraussagen, es boten dieselben nicht den kleinsten Anhaltspunct zu einer lobenden Erwähnung. Häufige Intonationsfehler, verwischte, undeutliche Coloratur, unrichtige, geschmackswidrige Betonung und höchst mittelmäßiges, dafür aber höchst prätentiöses Spiel, kennzeichneten diese Leistung und wir sehen keinen Grund der uns bestimmen könnte, das Vertuschen oder Verschönern Anderer nachzuahmen. — Mit Herrn Staudigl's Asthon kann man sich schwerlich befriedigt erklären. In der ersten Arie läßt sich wohl der Meister im Vortrage nicht verkennen; das Duett mit Lucia hingegen scheint uns durch zu kleinliches Eingehen in die Details ganz entstellt; es ist, als ob jede Note hervorgehoben, jeder kleinste Effect herausgesucht, jede Nüance eigenthümlich ausgedrückt werden sollte; damit können wir uns in einem feurigen italienischen Duett am wenigsten einverstanden erklären; hier gilt es nicht zu klügeln, sondern sich gehen zu lassen; natürliches Feuer, Raschheit und Entschiedenheit der Betonung, einheitliche Färbung des Ganzen thut hier vor Allem Noth; namentlich ist das maßlose Ritardiren des Allegro, einer echt italienischen Stretta, eine unbegreifliche Versündigung gegen die Regeln des Tactes und des guten Geschmackes, wie nicht minder gegen den für solche Musik maßgebenden Gesangsstyl. Ueberdieß ist auch die Darstellung des Herrn Staudigl und selbst sein Anzug gar zu sehr vernachläßigt. In Bezug auf die Nebenrollen müssen wir den Wunsch aussprechen, die Parthie des Arthur durch Herrn Kreutzer besetzt zu sehen.

„Lucrezia Borgia.“ Oper in 3 Acten nach dem Italienischen des F. Romani. Musik von Donizetti. (9 Mal.) — Wenn die Direction an Frau Hermann-Czillag eine passende Repräsentantin der Titelrolle zu besitzen glaubt, so ist sie in einem sonderbaren Irrthume befangen, und die Sängerin, welche sich so gewaltsam die Stimme hinaufschraubt, arbeitet gerade auf den Ruin ihres Materiales hin; was nützt es auch, die Töne nothdürftig herauszubringen, wenn sie nicht schön klingen? Außerdem ist noch zu berücksichtigen, daß die Lucrezia, nebst einer schönen Sopranstimme, auch eines gediegenen, energischen Darstellungstalentes bedarf, während bei Frau Czillag die hohen Töne mühsam herausgepreßt klingen, der Vortrag auffallend mangelhaft, die Darstellung kalt und gleichgiltig ist. — Herr Steger bot gute Einzelnheiten. Das Spiel erinnerte zwar nur zu sehr an Herrn Fraschini; allein im Gesang geben wir ihm ohne Zaudern den Vorzug vor dem italienischen Sänger; wenigstens war es wohlthuend, die Cavatine „Di pescator“ piano singen zu hören. — Herr Staudigl, als Herzog Alfonso, ist auf dem ihm fremden Gebiete eines italienischen Baritons seit jeher etwas beengt. Schon in der äußeren Repräsentation zeigt sich nicht genug imponirende Größe. Trotzdem entwickelt der Meistersänger auch hier alle Schätze seiner vieljährigen Erfahrung, alle Hilfsmittel eines ernsten, gewissenhaften Studiums. — Hingegen war die Leistung des Herrn Beck in derselben Parthie total verfehlt, und Jene, welche diesen Sänger dafür mit Beifall und

Hervorruf belohnten, brauchen sich auf ihre Geschmacksrichtung nicht viel einzubilden. Gerade weil Herr Beck eine, wie man zu sagen pflegt, schöne Stimme und ein hoffnungerregendes Talent besitzt, sollte der vernünftigere Theil des Publicums etwas besonnener und gerechter mit den Zeichen seiner Zufriedenheit umgehen, damit der ohnehin sich selbst überlassene Sänger doch irgend einen vernünftigen Anhaltspunct finde, um zu wissen, was er gut gemacht habe, was schlecht, und sich darnach richten könne. Herr Beck sang *) durchgehends zu stark und sehr oft falsch; von einem Studium der Parthie in musikalischer wie in dramatischer Hinsicht war keine Spur ersichtlich; das Spiel war unter aller Mittelmäßigkeit. Haltung und Bewegungen unschön, die Gesichtszüge meistentheils leblos, nur wenn die Ironie zum Vorschein kommen sollte, kam eine häßliche Verzerrung heraus, auf welche wir Herrn Beck bereits aufmerksam gemacht haben. Die ganze Leistung hätte, aus Nachsicht mit Herrn Beck's Talent und mit Rücksicht auf eine vielleicht noch nicht überwundene Befangenheit, eine etwaige plötzliche Indisposition, oder zu schnelle Uebernahme des Partes, mit gebührendem Stillschweigen aufgenommen werden können; durch das unvernünftige Beifallsklatschen aber wird unser Publicum sich Sänger und Sängerinnen heranbilden, vor deren Leistungen jeder mit einem gesunden Urtheile begabter Musikfreund zurückschaudern muß. —

*) Wir sprechen hier von der ersten Lucrezia-Vorstellung in dieser Saison am 15. Juni.

Frl. Schwarz als Maffio Orsino gibt sich viel Mühe, und es würde dieser gebildeten Darstellerin und routinirten Sängerin sicher gelingen durchgreifender zu wirken, wenn ihre Stimme nicht, wie wir es bereits wiederholt bemerkten, an der immer zunehmenden Ungleichheit der Register zu Grunde ginge. — Zwei Gäste erschienen in dieser Oper, nämlich: Frau Nottes als Lucrezia und Frl. Ormy als Orsino. — Dirigent ist Herr Esser; das Ensemble genügt.

„Marie, die Tochter des Regiments." Oper in 2 Acten nach dem Französischen des St. Georges und Bayard. Musik von Donizetti. (2 Mal.) — Frl. Liebhart, die Hrn. Kreutzer und Hölzel sind die Träger der Hauptrollen und Herr Proch Dirigent dieser abgespielten, jetzt nur mehr in dringendster Noth zur Aushilfe dienenden Oper.

„Dom Sebastian." Oper in 5 Acten nach dem Französischen des Scribe von Leo Herz. Musik von Donizetti. (2 Mal.) — Ueber Frau Herrmann-Czillag müssen wir leider nach jeder Rolle, sei es eine Alt-, Mezzosopran- oder Sopran-Parthie, dasselbe Urtheil fällen. Ueberall wo die Lage der Parthie, oder die schlechte Tonbildung der Sängerin, derselben kein Hinderniß in den Weg legt, überall wo sie gut singen könnte, da zeigt sich, deutlicher als je, die Unkenntniß aller Regeln des schönen Gesangsvortrages. Es thut Noth, den Sängern in's Gedächtniß zurückzurufen, daß sie sich einer Kunst gewidmet haben, welche, wie jede andere, ihre festen Bestimmungen hat; Frau Czillag singt im Durchschnitte beinahe alles ausdrucks-

los; wenn sie aber plötzlich in eine Nummer einen besonderen Ausdruck hineinlegen will, so ist es sicher ein ganz unpassender, unrichtiger. Ihr Vortrag der Romanze (zweiter Act) ist ein Muster fehlerhafter Betonung; in der folgenden Scene auf dem Schlachtfelde vereinigt sich mit diesen musikalischen Fehlern auch noch eine unglaubliche Gleichgiltigkeit des dramatischen Ausdruckes. Wie kann durch solch' eine Leistung eine Donizetti'sche Musik, welche, wenn auch mit einigen sehr effectvollen Nummern, zu denen wir den ergreifend schönen Trauermarsch rechnen, ausgestattet und also zu den besten ihrer Art gehörend, dennoch nicht den Belebungsfunken in sich selbst trägt, wie kann eine solche Musik auf diese Weise die nöthige Wirkungskraft erhalten? — Herr Beck wurde für seine größtentheils gelungene Leistung, die beste die er uns bis jetzt geboten, nach Verdienst ausgezeichnet. In der Eintritts-Arie und im Duett mit Dom Sebastian (dritter Act) war die klangvolle Stimme, dießmal mit reiner Intonation, von bester Wirkung, und durch die Wärme im Vortrage zu einem höheren Grade künstlerischer Bedeutung, als es bisher der Fall war, erhoben. Minder gelungen war die dramatische Färbung der Vision (erster Act), welche eine, durch Theaterroutine zu erlangende, schwungvollere Darstellung verlangt, und ganz verfehlt die Ausführung der Romanze „Lissabon, o meine Heimat" (dritter Act), deren Vortrag der Sänger tüchtig studiren muß, um den elegischen Ton derselben zu treffen; dazu gehört leichte Tonbildung, wehmüthig-sanfter Ausdruck,

und besonders die feste Ueberzeugung, daß eine solche Romanze nichts Rauhes, Grelles, sondern blos Zartheit und Weichheit verträgt. Das kann Herr Beck an seinem Collegen, Herrn Erl, hören und lernen; dieser hat nicht einmal eine besonders schöne Tonbildung, oder einen gar sichern Anschlag, und doch, mit welcher Mäßigung, mit welchem Verständniß seiner Aufgabe, mit welcher Einfachheit des Ausdruckes ist er bestrebt, seine Romanze im zweiten Acte vorzutragen? Wenn ihm etwas mißlingt, so ist die Schuld an der Stimmdisposition; allein die Auffassung, der Ausdruck, die Betonung kann nicht lobend genug hervorgehoben werden, und bei glücklicher Disposition erzielt Herr Erl mit dieser Nummer eine wahrhaft wohlthuende Wirkung. Dieser Künstler gibt überhaupt die ganze Rolle mit vieler Frische, richtigem Ausdruck und entsprechender Repräsentation. Auch Herr Draxler ist recht kräftig und imponirend, während Herr Kraus die Menge der durchgefallenen Abayoldosse noch um einen vermehrte; die Stimme dieses Sängers ist so unzureichend, daß selbst diese mehrmals durch einen Bariton genügend besetzte Parthie ihm, einen Tenoristen, offenbar zu hoch liegt; die Anstrengungen, die Herr Kraus macht, um die Töne herauszuholen, geben seinem ganzen Wesen einen komischen Ausdruck, den wir in seiner Darstellung komischer Charaktere vergebens suchen. In kleinen Rollen genügen die Herren Steiner (oder Uffmann) und Reinhold; Herr Radl hingegen distonirt gewaltig. Das Ensemble ist leider, troß Herrn Es-

ser's Bemühungen, unaufhörlichen Schwankungen preisgegeben.

„Indra." Romantische Oper in 3 Acten von G. zu Putlitz. Musik von F. von Flotow. (5 Mal.) — Je mehr man an der nicht gehaltvollen, aber lieblichen „Martha" Gefallen findet, desto nachdrücklicher muß man gegen das Aufbringen solcher Werke protestiren, welche, wie es bei „Indra" der Fall ist, zum Theile (nämlich in allen ernsten Scenen) ganz flach und charakterlos, zum Theile (im Komischen) der Seichtheit früherer Opern desselben Componisten näher kommen, als der Anmuth und Grazie derselben. In der „Martha" hat Herr von Flotow den netten wirksamen Text in eine heitere, anspruchslose Oper mit vieler Geschicklichkeit umzuwandeln gewußt; in der „Indra" hingegen hat der in jeder Hinsicht verfehlte Text den Componisten völlig erdrückt und daraus ist eine romantisch sein sollende, in der That aber blos langweilige Musik entstanden, deren halber Erfolg durch die gebräuchlichen Zeitungsphrasen beinahe zu einem ganzen umgestaltet worden wäre. Das Publicum anderer Städte war so einsichtsvoll, die Oper total fallen zu lassen.

Frau Köster gab die Titelrolle, welche der Individualität und Ausdrucksweise dieser Künstlerin weit besser zusagt, als es bei Frl. Ney der Fall war, mit richtigem Verständniß und hübscher Nüancirung, namentlich der ersten Arie. — Frau Marlow haben wir in dieser Rolle nicht gehört. — Frl. Wildauer und Herr Erl sind sehr beliebt in ihren

komischen Rollen. Wird auch die wünschenswerthe Correctheit in der Ausführung mancher Passagen vermißt, so bieten doch beide eine recht frische Auffassung und Darstellung. — Der Camoens des Herrn Staudigl ist zwar kein Muster von edler Haltung, aber ein wahres Wunderwerk schönen Gesangs, ein überzeugendes Beispiel, wie sehr es der Künstler versteht, so langweiligen Figuren, wie dieser Camoens leider ist, Leben einzuhauchen und die allerflachsten Melodien durch eminenten Vortrag zu adeln. Man hat Herrn Radwaner (der auch den Camoens gab) die Ehre angethan, ihn einen Nachahmer Staudigl's zu nennen; man sollte aber hinzusetzen, daß es Herrn Radwaner bis jetzt nur gelungen ist, sein großes Muster in einigen Aeußerlichkeiten getreu nachzuahmen, und sich dessen oft gerügte Fehler anzueignen; der Gesang des Herrn Radwaner ist steifer, gepreßter, schwerfälliger als je, das Herausstoßen der Töne ist ihm noch zu sehr eigen, als daß man seinen Gesang loben und den Beifall, der ihm als Camoens zu Theil ward, billigen könnte. — Von den Mitwirkenden sind noch Herr Ander (später durch Herrn Kreutzer supplirt) und die Darsteller der kleinen Rollen, Frl. Müller und Herr Hrabanek, als Leiter des Ganzen Herr Esser zu nennen.

„Martha." Oper in 4 Acten nach St. Georges von Friedrich. Musik von F. von Flotow. (10 Mal.) — In dem vorhergehenden Aufsatze (über „Indra") haben wir unsere Meinung über den gelungenen Text und die ansprechende

Musik der „Martha“ bereits ausgesprochen. Wenn übrigens dieselbe ihre frühere Anziehungskraft nicht mehr auszuüben vermag, so ist dieß wohl zum Theile dem bei so oberflächlichen Werken um so schneller eintretenden Einflusse der Zeit, aber auch dem Mißbrauche, der mit den Wiederholungen dieser Oper getrieben wurde, und hauptsächlich dem Abgange der trefflichen ersten Besetzung (Zerr, Schwarz, Erl, Formes) zuzuschreiben. Die zwei belebenden Kräfte dieser Besetzung fehlen nun schon lange; so tüchtig auch Herr Staudigl in der Rolle des Plumkett wirkt und selbst ohne den gebräuchlich gewordenen Trillerspaß wirken würde, so genügend auch Herr Draxler diese Parthie singt (in welcher Herr Dall' Aste heuer einmal ohne Erfolg gastirte), — so vermag uns doch keiner dieser Herren den kräftigen Gesang, die humorvolle, etwas derbe, aber nicht gemeine Darstellung des Herrn Formes zu ersetzen. Noch weit mehr gilt dieß von der Titelrolle, welche seit dem allgemein bedauerten Abgange des Frl. Zerr keine in hinreichendem Maße genügende Repräsentantin gefunden hat; im Spiele zwar ist es nicht schwer, die Schöpferin der Martha zu erreichen, allein die für Frl. Zerr berechnete hohe Lage der Parthie und die eigenthümlichen Coloraturen, welche darin vorkommen, stellen den meisten Sängerinnen bedeutende Hindernisse entgegen. Die vier dießjährigen Martha-Sängerinnen, die Damen Marlow, Liebhart, Schwarzbach und Bury (Letztere als Gast), unterlagen ihnen mehr oder minder. Frl. Bury haben wir

nicht gehört. Frl. Schwarzbach kennen wir vom vorigen Jahre als unzulänglich für diese Rolle, von wegen des grellen Klanges der hohen Töne und der übergroßen Beweglichkeit im Spiele. Frl. Liebhart reicht mit der Stimme nicht aus, aber ihr Vortrag ist leidlich correct, ihr Spiel ziemlich anspruchslos. Wir stellen ihre Leistung unbedingt über jene der Frau Marlow, welche in dieser Rolle debutirte. Dieser erste Eindruck war für uns wenigstens ein höchst ungünstiger; die stellenweise richtige Auffassung und die deutliche Aussprache konnten uns die mangelhafte Intonation, das mühsame Herauspressen der hohen Töne, das Verwischen der Passagen nicht übersehen lassen. Wir haben später Frau Marlow als Martha nochmals gehört und sind in unserer Meinung nur noch bestärkt worden; die erwähnten Fehler traten abermals, trotz aller Routine, auffallend hervor und stämpelten ihre Leistung zu einer der mittelmäßigsten, die wir je gehört. Eine Bemerkung, die wir noch hinzufügen wollen, die aber alle Martha-Sängerinnen angeht, ist, daß uns der gebräuchliche Vortrag der Romanze von der „letzten Rose" musikalisch wie dramatisch völlig verfehlt scheint; diese Damen singen alle die einfache Volksweise mit einem Pathos, als wenn es eine Sterbe-Arie aus irgend einer neuromantischen Oper wäre, und geberden sich dabei wie in einer Iffland'schen Rührscene, das heißt, sie sind im Gesang zu pathetisch, im Spiel zu bürgerlich-sentimental; darüber geht der feine Weltton der sich immer beherrschenden Lady, die Ein-

fachheit und die Anmuth der Melodie verloren. — Frl. Schwarz gibt die Nancy einfach, anspruchslos und verständig in Gesang und Spiel.

Unsere drei Tenore alterniren in der Rolle des Lyonel. Die Herren Ander und Erl zeigen auch hier ihre bekannten Vorzüge und Schattenseiten. Herr Erl behauptet sich in der für ihn geschriebenen Parthie ganz gut, durch seinen einfachen, warmen Gesang und sein angemessenes Spiel. Herr Ander bewegt sich ungezwungener, sein Spiel geht in alle Einzelnheiten ein, er zeichnet den Charakter mit Feinheit und naiver Grazie. Das erste Duett mit Martha (zweiter Act) spielt Herr Ander besser, natürlicher und zarter als Herr Erl, während es dieser besser singt. Der Glanzpunct im sanglichen Theile ist für Herrn Ander die Arie (dritter Act). Die Schwerfälligkeit im Ansatze stört beide Herren ziemlich gleichmäßig in der Anwendung des Piano oder der etwaigen kleinen Verzierungen. Von solchen bereits gerügten Mängeln konnte begreiflicherweise keine Rede sein, als Herr Ander am 3. October 1853 als Lyonel zum ersten Mal nach seiner Krankheit wieder auftrat und vom Publicum mit einstimmigem Enthusiasmus begrüßt wurde; daß an diesem Tage, wie auch später, die Spuren des überstandenen Leidens am Klange der Stimme mehr oder weniger hörbar waren, ist wohl sehr natürlich; dafür bemerkten wir im Vortrage des Herrn Ander eine Zartheit der Betonung, die wir früher oftmals schmerzlich vermißten und die wir nicht allein der noth-

gedrungenen Schonung des afficirten Organes, sondern auch der Einsicht und bessern Erkenntniß des Künstlers zuschreiben wollen. Der dritte Repräsentant des Lyonel, Herr Steger, kann selbst in dieser dankbaren, in jeder Beziehung leicht durchzuführenden Rolle mit seinen beiden Collegen keinen Vergleich aushalten. Für die zarte Ausführung einiger Stellen entschädigt Herr Steger seine Bewunderer durch maßloses Forciren und Tremoliren; diese Schrei-Effecte passen für diese lyrische Partie gar nicht, würden wir sagen, wenn wir nicht vielmehr bei der Behauptung, daß dieselben für gar keine Parthie passen, verharren müßten. Hier hat Herr Steger bewiesen, daß er alles, was zur genügenden Darstellung wie zum verständigen Vortrag dieser Parthie gehört, erst lernen müsse. Wir sagen ihm dieß zu seinem eigenen Vortheile. Herr Steger ruinirt seine Stimme, er verdirbt das beste was er hat, seinen leichten Ansatz, er untergräbt seine Zukunft. Eigenthümlich ist, daß während er durch sein rohes Anfassen so vieler Einzelnstellen jeden Zuhörer von Geschmack und Bildung empört, er anderseits alle Ensemble-Sätze fallen läßt. Im Quartett des ersten Actes, im Spinn-Quartett, in allen vierstimmigen Nummern singt er so leise, daß lauter Terzette daraus werden und förmliche Lücken entstehen. Ist kein Capellmeister, kein Regisseur, kein Director vorhanden, der wenigstens solche Fehler eines Sängers in den Ensemble-Sätzen zu begreifen das Verständniß und zu verhindern die Macht hat? Doch wir vergessen, daß gerade

10 *

das Ensemble in der „Martha“ ein über allen Begriff vernachlässigtes [illegible]. Die Nebenrollen sind zwar durch die Herren Just (oder Radl) und Strobl genügend besetzt, aber Chor und Orchester schwanken unaufhörlich; möge Herr Proch ja nicht glauben, er könne am Abend der Aufführung den Mitwirkenden die Sicherheit und Präcision, die ihnen fehlt, durch persönliche, momentane Anstrengung beibringen; möge die Direction sich überzeugen, daß „Martha“ unter jene Opern gehört, welche durch zu häufige Wiederholungen, in ihrer Gesammtaufführung, zu einem Grade der Vernachlässigung herabgesunken sind, welche auf einer so stolz dastehenden Bühne nicht länger geduldet werden sollte.

„Alessandro Stradella.“ Romantische Oper in 3 Acten von W. Friedrich. Musik von F. von Flotow. (8 Mal.) — In der Titelrolle hatte Herr Steger mehr gelungene Momente, als in seinen anderen Parthien. Nur einige Male überstürzte er sich; und das Tremoliren war wieder auffallend; das Anschwellen und Abnehmen der gehaltenen Noten hingegen öfter passend angewendet, und selbst der Triller im Salvator-Rosa-Lied ziemlich abgerundet; das Quartett „Italia mein Vaterland“ sang Herr Steger mit hübschem Ausdruck; die Schlußhymne trug er zwar mit gehöriger Zartheit vor, allein der begeisternde dramatische Ausdruck fehlte. Herrn Ander haben wir in dieser Saison als Stradella nicht gehört. — Frau Marlow brachte wieder ihre Coloratur unfertig und verwischt heraus, und distonirte dabei ganz

entsetzlich. — Die Frln. Liebhart und Schwarzbach in derselben Rolle haben wir nicht gehört. — Die beiden Banditen — Herren Erl und Staudigl — glauben durch das Anbringen einer Menge Späße von sehr zweifelhafter Wirkung und überhaupt durch Uebertreibungen jeder Art effectuiren zu sollen, und zeigen dadurch blos den Mangel an jenem echten, kraftvollen Humor, den Herr Formes als Malvolino so frei und wohlthuend walten ließ. Das erste Duett gelingt noch so ziemlich, aber das bekannte Trinklied ist total verfehlt, sowohl wegen des unnöthigen, läppischen Tanzes, als wegen des viel zu schnell genommenen Tempo des Refrains „Sas, Sas." — Auch Herr Hocheimer sang einmal den Malvolino. — Das Ensemble unter Herrn Esser genügt. — Herr Mösner spielt sein Violinsolo während des Tanzes ziemlich rein.

„Das Nachtlager in Granada." Romantische Oper in 2 Acten nach Kind's gleichnamigem Drama von Fr. von Braun. Musik von C. Kreutzer. (3 Mal.) — In der dießjährigen neuen Besetzung mit Frl. Tietjens, den Hrn. Beck und Erl (später Herrn Kreutzer) in den Hauptrollen, haben wir diese Oper nicht gehört.

„Die Hugenotten." Große Oper in 5 Acten nach dem Französischen des Scribe. Musik von G. Meyerbeer. (15 Mal.) — Die ersten Vorstellungen dieses Werkes am hiesigen Operntheater glänzten nicht blos durch die damals bestmögliche Besetzung — Hasselt, Lutzer, Tuczek,

Staudigl, Erl, — sondern auch durch ein meisterhaftes Ensemble. Die jetzige Besetzung der Hauptrollen wird, so schlecht sie ist, doch noch immer als die bestmögliche ausgegeben, und das vielleicht sogar mit Recht, insofern in diesem Augenblicke keine andern Kräfte vorhanden oder zu haben sind. — Der Text, welcher früher umgewandelt worden war, ist seitdem nach dem Originale wiederhergestellt worden, und wird jetzt mit einigen Abänderungen, welche auf die Wirkung des Ganzen keinen Einfluß haben, dem Pariser Muster getreu nachgeahmt. Allein das Ensemble des Chores und Orchesters, durch die in frühern Jahren stattgehabten vielen Wiederholungen geschwächt, im Jahre 1848 etwas aufgefrischt, zeigt jetzt abermals nicht zu übersehende Spuren schleuderischer Sorglosigkeit. Die große Verschwörungsscene (vierter Act) behauptet zwar noch immer ihr altes Recht des dramatisch-musikalischen Effectes, und wird auch meistentheils präcis und kräftig genug ausgeführt. Dieß ist jedoch mit den übrigen Ensemblestücken keineswegs der Fall. Verfahren wir ordnungsmäßig: Der erste Act besteht beinahe aus lauter Ensemblesätzen, welche meist ohne Präcision, immer ohne Feinheit der Nüancirung ausgeführt werden; namentlich ist es die Unachtsamkeit der Choristen in Bezug auf exactes Einfallen, strenges Tacthalten, passende Schattirung der Einzelheiten, deutliche correcte Aussprache und richtige Betonung der Worte, feuriges, energisches Eingreifen bei kräftigen Stellen, welche ernstlich gerügt werden muß. Unverant-

wortlich schlecht besetzt sind die vier oder fünf kleinen Männerrollen, welche in diesem Acte vorkommen; die Herren, denen sie hier zugetheilt sind, vermögen wohl zur Noth in den italienischen Opern die Vertrautenrollen zu geben, aber Meyerbeer'sche Parthien, und wären es die unscheinbarsten, genügend darstellen, das können sie nicht: dazu gehört einiges Stimmmaterial, Routine im Gesang und Spiel, Sicherheit und Festigkeit im Recitativvortrage; die linkischen Bewegungen dieser feinen Hofherren, die Recitative mit obligaten Zuckungen, welche aus Angst, aus Stimmlosigkeit, aus Unbeholfenheit entstehen, diese Kleinlichkeit und Lächerlichkeit, sticht gar zu sehr ab von der sinnigen Handlung und dem pomphaften Wesen der Musik. Auch die Rolle der Pagen wurde heuer von zwei Darstellerinnen, durch mangelhafte Intonation, unrichtigen Vortrag, unleidliches Ritardiren, unfertige Coloratur und ganz sonderbare äußere Repräsentation, total zu Grunde gerichtet. Die Musik dieses Actes ist an manchen Stellen unbarmherzig zerstückelt worden; erst in letzter Zeit ist wieder ein Theil des Chores „Zur Tafel" dem Rothstift des Herrn Proch oder des Herrn Cornet zum Opfer gefallen; diese Nummer gehört zwar zu den schwächern der Oper, wird aber durch eine solche Kürzung, wie sie jetzt vorgenommen wurde, musikalisch-sinnlos, so daß man wünschen möchte, sie wäre ganz gestrichen worden. Die Scenirung leidet auch an bedeutenden Lächerlichkeiten und sinnlosen Arrangements: während Valentine bei Nevers ist, sollen sich Alle an das Fenster drän-

gen um sie zu sehen, sonst ist es gar zu lächerlich wenn plötzlich der Eine ausruft: „Weicht zurück, daß ich sie sehen kann," während Niemand ihm den Weg vertritt, — und dergleichen mehr. Dieser ganze erste Act könnte mit den vorhandenen Kräften ganz gut aufgeführt werden, nur müßte der Page durch Frl. Liebhart (oder wenn diese die Königin singt, durch Frl. Tietjens), die zweiten Rollen durch die Herren Kreutzer, Kraus, Hölzel, Radwaner und Hocheimer besetzt, alle Ensembles durchaus neu studirt und sorgfältig scenirt werden. Im zweiten Acte geht das Finale, eine der schwierigsten Nummern, manchmal sehr mangelhaft zusammen, manchmal wieder gelingt es Herrn Proch die zum pressiren geneigten Choristen auf den rechten Weg zu erhalten, und wir können uns wohl erinnern, dieses Ensemble mit größter Energie und außerordentlicher Präcision aufführen gehört zu haben. Im Soldatenchor, mit welchem der dritte Act beginnt, wurde in früherer Zeit das Solo, nach der Vorschrift des Componisten, nur von einem Mitgliede gesungen, und wir können uns erinnern, daß ein damals sehr junger Sänger, Herr Brandes, dieses Solo sehr wirksam vortrug; seitdem jedoch unsere große Oper unter den für zweite und dritte Parthien engagirten Tenoristen keinen einzigen mit einer kräftigen, jugendlich-frischen Stimme begabten aufzuweisen hat, ist es gebräuchlich geworden, daß Mehrere vom Chor den sogenannten Solisten unisono unterstützen, was schon einen ganz anderen Effect als den vom Compo-

nisten beabsichtigten hervorbringt; in der verflossenen Saison aber hat Herr Proch noch überdieß für gut befunden, diesem Vocalchor eine Begleitung von Blasinstrumenten und Trommeln beizugeben! Sollte Herr Meyerbeer Herrn Proch diesen Auftrag gegeben haben? Oder versteht es Herr Proch besser als Herr Meyerbeer? Oder sollten wirklich die Choristen im Opernhause so schlecht die Stimmung behalten, daß sie nicht mehr ohne Begleitung singen können? Jedenfalls ist das Resultat ein bedauerliches. Was den Zankchor betrifft, so ist es offenbar die Schwierigkeit der Ausführung, welche davon zurückschreckt; der in Herrn Cornet's Broschüre ironisch gemeinte Ausspruch „In Wien streicht man alles weg, was zu schwer ist" wird noch immer ganz ernstlich befolgt. Der Verschwörungschor im vierten Acte bildet gegen die erwähnten Schattenseiten in den Leistungen des Chores und Orchesters einen Lichtpunct, den wir mit Freuden hervorheben; diese Nummer wird jetzt noch mit derselben Präcision und Energie ausgeführt, wie am ersten Abend: hier herrscht jene vollkommene Sicherheit, welche allein eine so mächtige Totalwirkung hervorzubringen im Stande ist.

Die einzelnen Parthien in den „Hugenotten" gehören wohl zu den dankbarsten, aber auch zu den schwierigsten der modernen Oper. Die Valentine der Frau von Hasselt-Barth steht noch immer unerreicht da. Unter den Nachfolgerinnen dieser trefflichen Sängerin hat sich Frau Köster die Bewunderung vieler Kunstfreunde errungen; wir indessen gestehen

gerne, daß uns nicht nur die Stimmfrische, sondern noch mehr die energische, schwungvolle, natürliche Art des Frl. Rey mit dem Charakter der Valentine in jeder Hinsicht weit besser zu harmoniren scheine, als der gewiß sehr tief empfundene, aber doch etwas gezwungen und geziert zum Vorschein kommende, durch die Stimmhindernisse noch mehr beengte Ausdruck der preußischen Sängerin. Wir kennen und würdigen alle guten Eigenschaften dieser Künstlerin, ihr Verständniß, ihre Auffassung im Allgemeinen, den sanften Adel ihrer Bewegungen in ruhigen Momenten; wir sehen oder wir fühlen es heraus, wie ihr Bestreben dahin gerichtet ist, tiefe Empfindung und wahre Leidenschaft in ihren Vortrag zu legen. Dieses Bestreben geht aber so weit, daß sie in dramatisch belebteren Situationen die Schönheit der Bewegungen und Stellungen ganz außer Acht läßt; und doch gerade in solchen Momenten, wo man glauben sollte, die Künstlerin ließe sich ganz von der gesteigerten Aufregung hinreißen, gerade dann erscheint ihr Gesangsvortrag, wie ihr dramatischer Ausdruck, gedehnt und gezwungen. Jede stärkere Betonung, jeden wärmeren Ausdruck, jede erhöhte Stimmung, jedes Gefühl der Begeisterung, will Frau Köster nicht, wie es sein sollte, durch lebendigere Färbung und raschere Bewegung, sondern durch das Verweilen auf einzelnen Tönen, durch langsame, gewichtige Betonung einzelner Worte ausdrücken. Wo sie eilen und stürmen sollte, hält sie zurück. Dieses Zurückhalten des Ausdruckes, dieses Bedürfniß aus jeder Note etwas her-

aus zu finden, darin liegt wohl auch Empfindung, wir läugnen es nicht, aber den Zuschauer läßt es kalt, es erscheint ihm mühsam ausgeklügelt, nicht unmittelbar aus dem Herzen kommend, es ermüdet und peinigt ihn, statt ihn zu erheben und zu begeistern. Der Künstler soll seinen Vortrag, seine Charakterdarstellung so studirt haben, daß wir das Resultat dieses Studiums als die natürliche Entwicklung des Charakters selbst, als den ungehemmten Ausdruck innerer Gefühle hinnehmen können: das Studium muß vorhanden sein, soll aber niemals wahrgenommen werden; die aufrichtigste, wärmste Empfindung, wenn sie bühnlich so dargestellt wird, wie es leider bei Frau Köster und mancher Andern, nur zu oft der Fall ist, erscheint dem Zuhörer kalt und mühsam einstudirt. — Ueber Fräulein Lagrua als Valentine ist weder Neues, noch sehr Günstiges zu berichten. Dießmal wenigstens stehen wir nicht allein, wenn wir behaupten die Stimme dieses Fräuleins reiche zu dieser Parthie nicht aus; die Schwäche des Organes wurde gleich im Duett mit Marcel (dritter Act) bemerkbar. Das erste Adagio darin singt Fräulein Lagrua noch mit klangvoller Stimme und auch mit passendem Ausdrucke; die Stelle „Ach welch' Glück, die Stimme seines Dieners ist's" wird mit sehr gutem, schwungvollem Ausdruck gegeben; allein gleich nach dem Adagio fangen die Töne an ihren Klang einzubüßen; in Folge dieser Klanglosigkeit verliert der dramatisch-musikalische Ausdruck jene Breite und Fülle, welche diese Musik so unbedingt verlangt, oder, was noch schlimmer ist,

die Künstlerin zwingt sich zu jenem unechten Pathos, welcher in neuerer Zeit von so vielen stimm- oder geschmacklosen Sängerinnen, zum Gräuel jedes wahren Kenners, angewendet wird. Fräulein Lagrua besitzt Bildung und Kenntnisse, denen wir nicht zu nahe treten möchten; allein es ist leider eine Thatsache, daß noch selten am hiesigen Operntheater das herrliche Duett, von welchem wir oben sprachen, so wenig Wirkung gemacht hat, als es jetzt leider der Fall war. Kaum zur Hälfte dieser Nummer angelangt, ist die Künstlerin so erschöpft, daß nicht nur die Effectstelle „Ich bin ein Mädchen, das ihn liebet, und das sein Leben willig gibt für ihn" völlig kraftlos herausgebracht wird, sondern auch das leidenschaftlich bewegte Allegro ganz spurlos vorübergeht. Daß sich Fräulein Lagrua in der Folge gezwungen sah, das bekannte, vier Tacte lang gehaltene hohe C ganz wegzulassen, — daß ferner selbst diese Weglassung der Stimme doch keine längere Ausdauer verschaffte, bezeichnet zur Genüge die Leistungsfähigkeiten der Sängerin. Das Spiel der Künstlerin ist in diesem Acte gutzuheißen, auch ihre Gestalt zeigt sich in dem schönen Costüme auf die vortheilhafteste Weise. Im vierten Acte hingegen können wir das stumme Spiel während der Verschwörung durchaus nicht loben, da ist alles viel zu überladen; denn erstens verräth Valentine dadurch viel zu sehr ihre Gedanken und Gefühle; manches, z. B. das ängstliche Hinhorchen mit gebogenem Körper, ist geradezu lächerlich, da St. Bris und die Anderen ganz laut berathschlagen; zweitens

zieht es die Aufmerksamkeit des Publicums zu sehr von dem Puncte ab, wohin sie gerichtet bleiben soll, nämlich von den Verschwörern; drittens erscheint dieß ganze Spiel kleinlich und künstlich eingelernt; allerdings muß Valentine Theil nehmen an dem, was um sie vorgeht, allerdings muß sie für den versteckten, in höchster Gefahr schwebenden Geliebten zittern, allein diese Gefühle dürfen nie so auffallend ausgedrückt werden, daß sie die Wahrscheinlichkeit der Handlung verletzen und die Aufmerksamkeit gewaltsam auf sich lenken. Fräulein Lagrua ist genug vertraut mit der Bühne, um die wirkliche Theilnahme an der Handlung von dem ungebührlichen Hervordrängen unterscheiden zu können. Im Duette mit Raoul ist Fräulein Lagrua vor Mattigkeit der Stimme gar nicht mehr im Stande den Anforderungen des Componisten zu entsprechen, und ihr Spiel, obwohl belebt und feurig genug, ist nicht von solcher Bedeutung, daß es uns für den Abgang des fließenden, kräftigen Gesanges entschädigen könnte. Frau Rottes gab einmal die Valentine als Gast. — Die Damen Liebhart, Marlow und Schwarzbach, welche die Königin singen, gehören leider nicht zu den Sängerinnen, welche im Stande sind eine Meyerbeer'sche Parthie zu bewältigen. Letztgenannte haben wir heuer nicht gehört; aber die Erinnerung, welche ihre frühere Ausführung dieser Rolle in uns zurückließ, ist nicht der Art, daß viel Günstiges davon zu sagen wäre. Frau Marlow's Leistung ist hier abermals gänzlich unzureichend — geziert im Spiele, höchst unvollkommen im Gesange,

und noch dazu, wie gewöhnlich, mangelhaft in der Intonation. Fräulein Liebhart ist verhältnißmäßig die beste gegenwärtige Repräsentantin der Margaretha; man sieht, wie viel das sagen will; da ist zwar das Spiel auch nicht sehr natürlich, der Vortrag auch nicht sehr schön, aber wenigstens die Intonation immer rein und die Passagen, obwohl dünn und klein, doch geläufig und correct ausgeführt.

Wir haben im zweiten Bande der „Recensionen" (Seite 64) den Raoul des Herrn Erl als eine der vorzüglichsten Leistungen, welche die hiesige Opernbühne zu bieten vermag, hervorgehoben, und jede Wiederholung der „Hugenotten," mit diesem Künstler in der Hauptrolle, bestärkt uns in dieser Anschauung. Nur einen Vorwurf können wir ihm nicht ersparen: Durch den unsinnigen Beifall, den ein anderer Repräsentant derselben Rolle für den Schrei-Effect im Septett erhalten hat, ist Herr Erl verleitet worden, an derselben Stelle auch unmäßig zu forciren, und zwar dergestalt, daß sein Vortrag im Duett des vierten Actes, namentlich in den Piano-Stellen, offenbar von dieser Anstrengung, welche vollkommen unnöthig ist, leidet. Herr Erl hat seit vielen Jahren das Septett durch das kräftige Loslegen der Stimme zur schönsten Geltung gebracht — wozu also diese Kraft noch übertreiben? Wie schön Herr Erl die Romanze (erster Act) vorträgt, haben wir bereits gesagt: das Einzige was allenfalls daran auszusetzen wäre, ist der uns etwas überstürzt dünkende Beschluß der Fermate. Mit lobenswerther Zartheit singt Herr Erl das Duett mit der Königin

(zweiter Act), und in ganz vorzüglicher Weise jenes mit Valentine (vierter Act). Die Leichtigkeit und der Geschmack in der Hervorbringung der schönen Falsettöne, die Beobachtung aller Nüancen im Vortrage, die richtige Auffassung, die Sicherheit und Abgeschlossenheit der ganzen Leistung, ist des Beifalls aller Kenner im vollen Maße würdig. — Die vollständigste Kehrseite dazu zeigte uns Herr Steger, als auch er den Raoul übernahm. Dieß Wagniß hat zwar eine Art Erfolg gehabt, nämlich Herr Steger wurde von einem Theile des Publicums angejubelt. Leider werden wir noch oft die Behauptung aufstellen, und auf die Wahrheit derselben bestehen müssen, daß der Applaus des Publicums, so angenehm er auch klingen mag, die Leistung des Sängers um kein Haar besser macht. Man weiß, denn wir haben es bewiesen, daß wir es nicht scheuen, allein zu stehen mit unserer Meinung, wenn es nicht anders geht; dießmal jedoch haben wir manche Stimme für uns; so weit ist es gottlob in Wien noch nicht gekommen, obwohl schon sehr weit, daß ein solcher Gesang, wie der des Herrn Steger, wenn man das Ding so nennen kann, viele und ausdauernde Bewunderer finden könnte. Ein hiesiger Musikkritiker, welcher sich durch Kenntnisse, Ernst und Gründlichkeit von den meisten anderen vortheilhaft unterscheidet, schreibt Folgendes*): „Herr Steger hat den Raoul von Anfang

*) L. A. Zellner in der Ost-Deutschen Post vom 22. November 1853.

„bis zu Ende vergriffen. Da er die träumerische Romanze, die „Meyerbeer charakteristisch genug mit alleiniger Viole „d'amour begleiten läßt, erbarmungslos forcirte, so war es „kein Wunder, daß er im Vocalquartett noch mehr, im „Septett noch mehrer, und im Duett des vierten Actes am „noch mehrsten loslegte; daß er nach solchen Touren jubilirt „und applaudirt wurde, versteht sich von selbst. Unserer An- „sicht zu Folge wäre jedoch, statt das Septett sich wiederholen „zu lassen, ein gänzliches Stillschweigen eine weit „gebührendere Demonstration gewesen." Diesen treffenden Worten haben wir nur wenig hinzuzusetzen: wer es mit angehört hat, wie Herr Steger die Romanze vorträgt, der wird von der Geschmacksbildung und den musikalischen Kenntnissen dieses „ersten Tenors" eben nicht sehr erbaut sein. Wo hätte auch Herr Steger Zeit und Gelegenheit gehabt, wenn wir schon den Willen voraussetzen, sich eine gute Methode anzueignen! Was sollen wir aber von einem Sänger denken, der so wenig einen Begriff hat von einem vierstimmigen Gesange, daß er die drei mit ihm wirkenden Stimmen durch das Forciren der seinigen vollständig deckt?! Im Duette mit Margarethe war schon das erste Recitativ ganz überstürzt; wenn man eine Stimme hat, die so leicht anspricht, deren Töne auch leise angeschlagen ganz deutlich klingen, wie kann man sie so ganz ohne Noth zittern und schmettern lassen? Im Septett erlaubt sich Herr Steger ein ganz unstatthaftes Rallentando anzubringen; das Duett des vierten Actes, dieses Meisterwerk modernen Opern-

gesanges, wird durch Herrn Steger zur wirkungslosesten Nummer; gerade hier ist für jeden Tenoristen die beste Gelegenheit, alle Wirkungsmittel einer schönen Stimme, eines fein nüancirten, tief empfundenen Vortrages, eines dramatisch-bewegten Spieles zu entfalten; da nun die letztgenannten Eigenschaften bei Herrn Steger nicht vorhanden sind; da ferner das maßlose Forciren den ganzen Abend hindurch nicht ohne Einwirkung auf das Organ bleiben kann; da endlich Herr Steger sich verleiten läßt, durch öfteres Tremoliren den schönen Klang der Stimme und stellenweise durch die Anwendung eines falschen Pathos selbst seinen guten Ansatz zu verderben: so ist es sehr begreiflich, daß gerade dieses berühmte Duett den Culminationspunct bildet, auf welchem alle Fehler und Mängel dieses Sängers sich zu einem höchst unerquicklichen Ganzen vereinigen.

Marcel ist längst als die beste Rolle des Herrn Draxler anerkannt worden und das gewiß mit vollem Rechte; im Spiele ernst und würdig, vielleicht nicht immer schlicht und einfach genug, doch jedenfalls eine Gestalt, in welcher väterliche Milde sich mit dem kriegerischen Feuer auf das wohlthuendste vereint, im Gesange voll Mark und Energie und bei guter Disposition auch voll rührender Weichheit — besonders an manchen Abenden eine ganz untadelhafte Leistung. — Herr Radwaner paßt gar nicht für den Nevers, der mit edler Anmuth gespielt, frisch und entschieden gesungen sein will. Auch gewöhnt sich Herr Radwaner immer mehr an das abscheuliche Heraus-

stoßen der Töne. Fühlt Herr Radwaner denn nicht, wie lächerlich es ist, zu singen: „Und wenn's der Kö-hö-hö-hö-hönig wäre"!? — Herr Hölzel besitzt musikalisches Verständniß und Theaterroutine genug, um den St. Bris bei guter Stimmdisposition genügend zu geben; nur wird in neuerer Zeit diese glückliche Disposition immer seltener, die Intonation wird schwankend, der Vortrag verliert alle Wirkungskraft. Warum im zweiten Acte St. Bris ganz allein schwarze Strümpfe anzieht, während alle anderen Hofherren weiße tragen, haben wir noch nicht ergründen können. Ist es ein Rangunterschied oder ein Zeichen, um den Bösewicht, wie in einem schauerlichen Melodrama, zu kennzeichnen?

„Der Prophet." Große Oper in 5 Acten nach dem Französischen des Scribe von Rellstab. Musik von G. Meyerbeer. (21 Mal.) — Die unwiderstehliche Wirkungskraft dieser Oper auf das große Publicum hat sich in Wien, wie an allen anderen Orten, auf das Glänzendste bewährt. Es ist dieß von Seite des Componisten ein Beweis großen Talentes in der Verfertigung, großer Geschicklichkeit in der Veröffentlichung und Verbreitung seines Werkes, aber nichts destoweniger zugleich auch ein Beweis der bedauerlichsten Ueberreizung des Geschmackes, selbst in den besseren Bestandtheilen des Publicums. Wir erkennen gerne alle Vorzüge dieser Oper, wie den edlen Charakter einzelner Melodien, die glänzende Instrumentirung (da wo sie nicht zu lärmend erscheint), die Bühnenkenntniß, welche sich überall verräth, u. s. w.; allein
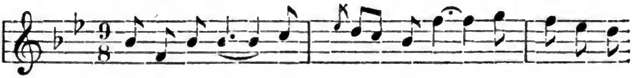
wir können doch nicht vergessen, daß an vielen anderen Stellen eine gekünstelte, erdrückende Instrumentirung und eine bedauerliche Flachheit der Motive, so wie durchaus eine auffallende Vernachlässigung des Recitativs, welche einem andern Componisten niemals nachgesehen worden wäre, sich im „Propheten" breit macht, daß Aug und Ohr durch Ausstattungsflitter und maßlose Ueberbietung normaler Gesangskräfte bestochen werden, und wir glauben der Bewunderung für den Schöpfer des vierten Actes der „Hugenotten" nichts zu vergeben, wenn wir die im „Propheten" versuchte Steigerung der Situationseffecte in musikalischer, wie in dramatischer Hinsicht als eine geschraubte, völlig unnatürliche, bezeichnen. Wenn übrigens der „Prophet" die unbestreitbare Eigenschaft besitzt, beinahe überall die Theatercasse zu füllen, so sind doch eben durch diese Oper die Ansprüche des Publicums an lärmende Effecte und äußerlichen Prunk auf wahrhaft ungebührliche Weise gesteigert worden; auch dürfte die allzu große Anstrengung der Sänger und Sängerinnen und der daraus entstehende Ruin vieler Stimmen an jeder Bühne mit der Zeit äußerst verderbliche Folgen nach sich ziehen. Was wir aber dem Componisten am wenigsten vergeben können das ist die Erschaffung der Fides! Diese Parthie ist nicht für eine natürliche Stimmlage berechnet und kann daher an den meisten Bühnen keine in stimmlicher Beziehung passende Repräsentantin finden; da nun aber eine so verbreitete Repertoiroper, wie der „Prophet," sich mit diesen seltenen Exemplaren nicht begnügen kann, so hat sich nicht

nur ein ganzer Schwarm ausgesungener Altistinnen und stimmloser Sopranistinnen, mit Hilfe aller Kunststücke der „hochdramatischen, neuromantischen" Schule, auf diese Fides geworfen, sondern es werden, auf ganz unverantwortliche Art, viele jugendlich frische Stimmen, Sopran wie Alt, gewaltsam und systematisch hinaufgeschraubt und herunter gepreßt, um diese Parthie, dann aber auch keine andere mehr, singen zu können. Wir wollen dadurch nicht gesagt haben, daß Frau Hermann-Czillag in diese Reihe künstlich vorbereiteter Fidesdarstellerinnen zu rechnen sei; sie gehört gerade zu den wenigen Sängerinnen, welche den zur Fides (aber keineswegs zu einer Sopranparthie) erforderlichen Stimmumfang besitzen. Allein die technische Ausbildung ist bei Frau Czillag auf die Ausdehnung der Stimmmittel beschränkt geblieben, und der völlig mangelhafte Ansatz, den sich die Sängerin von Jugend auf angewöhnt zu haben scheint, macht ihr ein schönes Portamento, ein klangvolles Piano, eine correcte Verzierung, zur Unmöglichkeit. Frau Czillag gibt sich offenbar viel Mühe, um gut zu singen; in der eben verflossenen Saison war es ihr sichtliches Bestreben, namentlich als Fides entschiedener durchzugreifen, feiner aufzufassen, schöner vorzutragen: dieß Bestreben ist lobenswerth; allein es wäre nicht aufrichtig von uns, wenn wir sagten, daß Frau Czillag irgend ein künstlerisches Resultat damit erzielt habe; es ist leider nicht Jedem die Gabe der künstlerischen Wirkungskraft verliehen. Das gute Material ist nicht zweckmäßig ausgebildet, es mangelt auch die feinere
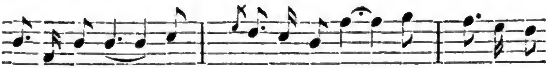
Geschmacksbildung, und es mangelt jegliche Bühnengewandtheit, jegliche Fähigkeit, eine Handlung, ein Gefühl dramatisch darzustellen. Hätte Frau Czillag vor ihrer Hierherkunft oder bald nachher, zwei Jahre wenigstens darauf verwendet, ihre schönen Mittel gehörig auszubilden und sich in gesanglicher wie in dramatischer Hinsicht feinere Formen anzueignen, so hätte sie vielleicht, wenn man überhaupt den Beruf zur theatralischen Darstellung als vorhanden annehmen wollte, Tüchtiges wirken können. Daß dieß versäumt wurde, ist wahrscheinlich nicht die Schuld der Sängerin selbst, aber deßhalb kann man einem Publicum, auf dessen Urtheil man etwas hält, nicht zumuthen, die Leistungen der Frau Czillag als annehmbar und genügend zu betrachten. — Die Parthie der Fides wurde auch einmal von Fräulein Johanna Wagner als Gast gesungen. Ohne die hiezu erforderliche Gleichheit der Stimme zu besitzen, versteht es diese Künstlerin, durch kräftigen und virtuosen Gesang, durch effectreiches, stellenweise von wahrer Empfindung durchwehtes Spiel, ihrer Aufgabe auf die wirksamste Weise gerecht zu werden; besonders schön singt sie das Arioso im zweiten und die Arie im fünften Acte; weniger durchgreifend war der Fluch im Dome (vierter Act). Wir begreifen nicht, daß bis jetzt gar keine Fides, selbst nicht die dramatisch-gebildete Wagner, diese Nummer hervorzuheben und zu einer imposanten Wirkung zu bringen verstanden hat.

In ganz vorzüglicher Weise gab Herr Ander die Titelrolle. Nur Einzelnes wäre zu tadeln, z. B. das stellenweise

Ritardiren im Quartett des zweiten Actes und der verfehlte Vortrag der kleinen Pastoralromanze in demselben Acte. Die Leichtigkeit im Piano, sotto voce und Falset wird hier gar zu sehr vermißt; und der Vortrag ist in musikalischer Hinsicht nicht correct; statt
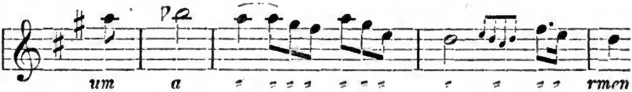


singt Herr Ander



was die eigenthümliche, vom Componisten verlangte Melodie verändert. Dafür bietet uns aber die Leistung des Herrn Ander ausgezeichnete Momente, wie z. B. die Erzählung des Traumes (zweiter Act), die Besänftigung des Aufruhres (dritter Act) mit der sehr gut ausgeführten Cadenz, die ganze Scene in der Kirche (vierter Act) u. s. w., und eine ganz tadellose Auffassung und Durchführung des dramatischen Theiles der Rolle. — Gar nicht entsprechend ist Herr Erl in derselben Parthie, welche er zwar mit Fleiß und Mühe, aber kraft- und ausdruckslos wiedergibt. Die erwähnte Romanze singt er zwar nicht ohne Zartheit, aber mit demselben Betonungsfehler wie Herr Ander; im Quartett des zweiten Actes macht er mit der Stelle „Leb wohl, o Mutter" einen wohlthuenden Eindruck, sonst bleibt alles kalt und matt. In sanglicher Beziehung scheint diese Parthie Herrn Erl anzustrengen und

im Spiel ist er zu wenig bewandert, als daß man etwas anderes, als ein völlig wirkungsloses Bild erwarten dürfte. — In diesem Jahre hat Johann von Leyden an Herrn Steger noch einen dritten Repräsentanten gefunden, der jedoch dieser schwierigen Aufgabe vollständig unterlegen ist. Wir kannten Herrn Steger bereits genug, um keine vorzügliche Gesammtleistung zu erwarten, aber wir hofften wenigstens auf einzelne gelungene Momente, auf sogenannte „großartige Stimmeffecte;" wir fanden uns sogar in dieser mäßigen Erwartung getäuscht! Selten ist wohl eine Parthie wirkungsloser, eintöniger herabgesungen worden! Diese Eintönigkeit wurde nur durch einige unverzeihliche Fehler im Gesangsvortrage gestört. Die Mängel der Aussprache und des Recitativs, gegen die so viel gesprochen und geschrieben wurde, fanden wir dießmal weit weniger auffallend, als die Mängel des musikalischen Vortrages und die sich kundgebende Unsicherheit der Intonation. Offenbar hat Herr Steger die Rolle mit vielem Fleiße einstudirt. Die Aussprache war etwas reiner, die Recitative durchaus ruhiger, die Traumerzählung und die Domscene waren in dramatischer Hinsicht allenfalls genügend. Aber wo, unter welcher geschmack- und sinnlosen Leitung lernt Herr Steger singen, oder vielmehr, da vom Singen-Lernen heut zu Tage doch keine Rede mehr sein kann, wer ist der kenntnißlose Musiker, Gesangslehrer, Correpetitor, Accompagnateur, Director, Regisseur oder Capellmeister, welcher Herrn Steger seine Parthien

einstudirt?! Wir wollen nur Ein Beispiel hervorheben, an welchem aber jeder Musiker, jeder gebildete Laie genug haben kann. Ganz am Ende des Quartetts (Finale des zweiten Actes) hat Johann von Leyden folgende Worte zu singen: „O habt mit meinem Schmerz Erbarmen, laßt sie noch Einmal mich umarmen." Der Schluß dieses Satzes lautet im Gesangspart folgendermaßen:



Herr Steger aber, wie sich Jeder überzeugen kann, singt die Stelle so:



Daß ein junger Mann, wie Herr Steger, seine Parthie auf diese Art singen zu müssen glaubt, ist begreiflich, er versteht es nicht besser, was zwar ein Beweis von totaler Unkenntniß der Gesangskunst ist, sich aber durch Unterricht vielleicht wieder gut machen ließe; daß sich unter mehreren Hunderten von Zuhörern einige befinden, welche obige Phrase beklatschen, ist ebenfalls begreiflich, sie verstehen es auch nicht besser und sind überdieß, glücklicher Weise, in kleiner Anzahl; daß aber jene dirigirenden Persönlichkeiten, von welchen man feine Geschmacksbildung und gründliche Kenntniß der Gesangskunst als Conditio sine qua non zur Führung des ihnen anvertrauten Amtes fordern muß, es

gestatten, eine Gesangsstelle auf solche Art zu verunzieren — dieß sich zu erklären, überlassen wir dem gesunden Urtheile, insofern, wie wir hoffen, ein solches noch vorhanden ist, unseres Publicums.

Die Bertha im „Propheten" ist eine derjenigen Rollen, welche an dieser Bühne die meisten Darstellerinnen gehabt haben. Unter der früheren Direction wurde sie von den Damen Zerr, Rey, Schwarzbach und Köster, unter Herrn Cornet's Leitung aber von den zwei letztgenannten Künstlerinnen und den Damen Tietjens, Liebhart und Marlow gesungen. Die Fräuleins Zerr und Rey waren jedenfalls die hervorragendsten Repräsentantinnen dieser Parthie. Frau Köster reichte mit der Kraft (besonders heuer) nicht mehr völlig aus; auch störte hier wie in anderen Parthien die Gewohnheit, überall zurückzuhalten, wo Energie und Schnelligkeit nöthig ist: alle sanften, stillen, langsamen Stellen zeichnete Frau Köster mit angenehmem, wahrem Ausdrucke. Auch Fräulein Tietjens war in dieser Rolle recht brav; ihre Stimme klang rein und frisch; daß aber diese Stimme, die nicht zu den stärksten gehört, von der öfteren Durchführung einer so anstrengenden Parthie nicht leiden werde, möchten wir nicht behaupten. Daß Fräulein Liebhart's und Frau Marlow's Leistungen minder entsprechend waren, versteht sich von selbst; es war vorauszusehen, daß gerade in dieser Parthie die gebrochene, unsichere Stimme beider Sängerinnen weniger als je ausreichen würde. Den

Herrn Capellmeister und die jeweilige Bertha möchten wir darauf aufmerksam machen, daß im zweiten Acte, als Bertha verfolgt hereinstürzt und sich dann hinter dem Vorhange verbirgt, das hiebei zuerst von ihr allein gesungene, dann mit Johann und Oberthal wiederholte Allegro, bedeutend schneller genommen, die dramatische Wirkung um ein Beträchtliches erhöhen würde.

Die zweiten und kleineren Parthien sind passend besetzt, das Ensemble, vom Componisten genau einstudirt, wird von Herrn Proch mit möglichster Energie zusammengehalten. Noch vor Kurzem gehörte der „Prophet" zu den verhältnißmäßig besten Gesammtvorstellungen dieser Bühne; allein mit jeder Wiederholung tritt er nun immer mehr in die Reihe der gedankenlos herabgeleierten Werke. Namentlich wird beim Vortrage des Vocalgesanges im Dome „Gott schütze den Propheten," Reinheit der Intonation und Correctheit der Ausführung vermißt, — während im Gegensatze der Bauernaufruhr-Chor im ersten Acte recht feurig und schwungvoll von Statten geht. — Decorationen, Costüme und die übrigen Ausstattungszugaben, sammt der berühmten Sonne, waren von der früheren Direction auf das Glänzendste besorgt worden.

„Robert der Teufel." Große Oper in 4 Acten nach dem Französischen des Scribe und Delavigne von Grünbaum. Musik von G. Meyerbeer. (11 Mal.) — Gegen die Bearbeitung der „Hugenotten" als „Welfen und Gi-

bellinen" wurde seiner Zeit viel, und gewiß mit Recht, geeifert: wie kommt es, daß die bei weitem ärgere Entstellung des Textes und der Musik im „Robert" kaum beachtet, daher auch niemals energisch gerügt worden ist? Jene öffentlichen Blätter, welche das Vertrauen der Directionen genießen, ziehen es wahrscheinlich vor, nur solche Wünsche zu äußern, deren Erfüllung auch ohne diese Aeußerungen keinem Zweifel unterliegt. Das lächerliche Einschieben der Gallenberg'schen Tanzmusik statt der Meyerbeer'schen wurde unter Herrn von Holbein's Direction beseitigt; allein weder Letztgenannter, noch der jetzige Leiter des Operntheaters unternahm es, die Scenirung der ganzen Oper nach dem Originale herzustellen. Und doch war hier die Entstellung, wie gesagt, weit ärger als in den „Hugenotten," somit die Nothwendigkeit der Verbesserung weit dringender. Die „Hugenotten" obwohl in Bezug auf die eigentliche Intention des Componisten, arg genug verändert, bildeten dennoch ein in musikalischer, wie in dramatischer Hinsicht so ziemlich gegliedertes Ganzes, überdieß wußte die Mehrzahl des Publicums, was es mit den „Welfen und Gibellinen," mit den „Rathsherren" und mit der „blauen Schärpe" für eine Bewandtniß habe; abgesehen davon, blieb die Handlung an sich allgemein verständlich. Dieß kann von „Robert" durchaus nicht behauptet werden. In der hier, und wenn wir nicht irren, nur hier allein gebräuchlichen Einrichtung wird, nebst dem Chor der Mönche und einer kurzen Arie Bertram's im fünften Acte,

der ganze zweite Act gestrichen, und die in diesem befindliche Arie der Prinzessin im vierten (jetzt dritten) Acte eingeschoben. Daraus entstehen Lücken und Verkehrtheiten in Menge; die ganze Verwicklung von der versprochenen und durch Bertram verhinderten Anwesenheit Robert's beim Tournier bleibt dem Zuschauer ein Räthsel, welches durch die Worte Roberts, er sei nun „im Wald erschienen," nicht genügend erklärt wird; das Ueberbringen des Briefes durch Alice, welches statt im zweiten, im vierten Acte Statt findet, wird dadurch völlig sinnlos, u. s. w. Wir begnügen uns mit diesen oberflächlichen Andeutungen, weil dieselben hinreichen dürften, um die Kunstfreunde und Musiker, welche von der Partitur und dem Originaltexte Kenntniß haben, die ihnen längst bekannte, aber aus Gewohnheit nicht mehr beachtete Verstümmelung in's Gedächtniß zurückzurufen. An jene Zuschauer hingegen, welche das Meyerbeer'sche Werk blos durch die im Kärnthnerthortheater für gut befundene Einrichtung kennen, braucht man nur die Frage zu richten: ob sie je die Handlung, welche sich hier vor ihnen entrollt, in ihren hauptsächlichsten Beziehungen verstanden haben? Wer da aufrichtig mit Ja antworten kann, dem müssen wir ein bedeutendes Maß von Scharfsinn zuerkennen, eine Eigenschaft, welche im „Robert" mehrmals auf die härteste Probe gestellt worden ist. So wird, um nur Ein Beispiel unter vielen anzuführen, vor dem Duett zwischen Robert und Bertram (im zweiten Acte) in einem kleinen Recitativ der auffallendste Unsinn, der

ſe einen Operntext verunziert hat, Jahr aus Jahr ein gedankenlos wiederholt, und wie es ſcheint, bewußtlos mit angehört! Es iſt nämlich von dem grünen Zweig die Rede, den Robert, nach Bertrams Rath, aus einem Grabmahl rauben ſoll; dieß Grab wird von Bertram im Original als das der heiligen Roſalia bezeichnet, worauf Robert ſich ſchmerzlich an den Namen ſeiner Mutter erinnert; in der Wiener Ueberſetzung hingegen, nachdem Bertram blos von einem Grabmahle geſprochen, ruft Robert: „ach, in dem Grabe ruht meine theure Mutter!“ — Demzufolge ruht alſo Roberts Mutter in einem Grabe nahe bei Palermo, während gerade einige Stunden früher Alice aus Frankreich angekommen iſt, um Robert die Nachricht von dem, eben in der Normandie erfolgten Tode dieſer ſeiner Mutter zu überbringen! Und ein ſolcher in's Auge fallender Unſinn wird bereits ſeit zwanzig Jahren von allen Robertſängern, mit Einſchluß des Herrn Erl, nachgeſprochen, von allen Capellmeiſtern, Regiſſeuren und Directoren, mit Einſchluß des Herrn Cornet, geduldet, und von unſerem kunſtſinnigen Publicum, mit Einſchluß aller ihre Weisheitsſprüche in Morgen- und Abendblättern verbergenden Kritikern, nicht beachtet oder nicht bemerkt!!!... Die Aenderung eines einzigen Verſes wäre hier genügend, um dieſe Albernheit zu vermeiden. Die früher gerügten, bedeutenderen Entſtellungen aber können nur durch die möglichſt vollſtändige Herſtellung des Original-Scenariums gutgemacht werden. Die einzigen Einwendungen, welche dagegen vorzu-

bringen wären, beziehen sich auf die zu sehr verlängerte Dauer der Vorstellung und auf den geringen Werth der jetzt ausgelassenen Nummern; dadurch kann jedoch niemals eine solche Unklarheit der Handlung, wie sie jetzt im „Robert" factisch besteht, entschuldigt werden; übrigens läßt sich hier durch geeignete, nicht sinnlose Kürzungen recht gut abhelfen. Die wiederhergestellten Nummern des zweiten Actes, nämlich ein Duett zwischen Robert und Isabella, ein Recitativ Bertrams, dann das Finale, kürze man, so weit es sich mit den Rücksichten auf den Text verbinden läßt; der Tanz, welcher in diesem Finale eingeflochten ist, kann ganz wegbleiben; das Allegro der Coloraturarie der Prinzessin, welche nun statt im vierten, im zweiten Acte zu stehen käme, braucht nur einmal gesungen zu werden; zwei kleine Romanzen des Robert, die eine bei den Gräbern, die andere vor der schlafenden Isabella, könnte man ohne Schaden auslassen und der durch den Ausfall zweier Nummern (Romanze des Robert und Coloraturarie der Isabella) bedeutend gekürzte vierte Act mit dem fünften vereinigt werden. Auf diese Art eingerichtet, dürfte die gegenwärtige Dauer der Vorstellung (von 6½ bis 9¾, also ohnehin nicht so lang wie die „Hugenotten," welche bis 10½ dauern) kaum um ein Bedeutendes verlängert werden, die Wirkung des Ganzen aber wenigstens dem gesunden Menschenverstande entsprechen. Bei Gelegenheit der Wiederherstellung des Originales, mit genauer Revision der Textworte, wird auch die Anfertigung neuer

Decorationen und Costüme nicht länger verschoben werden können.

Noch viel wichtiger ist jedoch die Gesammtaufführung der Oper in musikalischer Hinsicht. Hier ist die Abhilfe gar dringend nothwendig; die Gleichgiltigkeit der Directionen, der Schlendrian, in welchen die Leiter der Vorstellungen nach und nach, wenn eine Oper bereits lange Jahre hindurch fortgegeben wird, verfallen, und die Mitglieder mit sich hineinreißen; die Unachtsamkeit des Publicums und der Kritik in der Rüge alles Schlechten, — solchen oft vorkommenden Ursachen müssen wir das auffallend mangelhafte Ensemble im „Robert" zuschreiben. Orchester und Chor, letzterer insbesondere, vernachlässigen auf wahrhaft ungebührliche Weise die Sorge um das Gelingen des Ganzen. Der erste Act, namentlich, wo der Chor eine so wichtige Rolle spielt, wird mit jeder Wiederholung schlechter gegeben, ohne lebendiges Zusammenspiel, ohne Feinheit und Schattirung, ohne wirksames Crescendo, ohne gehörige Abwechslung zwischen kräftiges Einsetzen und passendes Zurückhalten; ja nicht selten vermißt man sogar die allergewöhnlichste Präcision, das richtige Einfallen, die correcte Ausführung der vorgeschriebenen Noten. Es ist somit eine unabweisliche Nothwendigkeit, die ganze Oper, besonders aber den ersten Act, vom Chor- und Orchesterpersonale ganz neu einstudiren zu lassen und namentlich den Chören mehr Präcision und mehr Theilnahme an der Handlung beizubringen. — Ge-

wöhnlicher Dirigent des „Robert" war Herr Reuling; einmal dirigirte Herr Proch statt seiner.

Wir haben nun festzustellen versucht, welcher durchgreifenden scenischen Reform das herrliche Tonwerk bedürftig wäre, um fernerhin auf die Masse, wie auf die Liebhaber guter Musik und dramatisch-musikalischer Effecte, gleich lebhaft einzuwirken, — und nicht in die Gefahr zu kommen, vor der Zeit als verbraucht und abgedroschen bei Seite geschoben zu werden. Nun kommen wir erst zur Beurtheilung der einzelnen Leistungen, wobei natürlich von obigen Bemerkungen über die Einrichtung und Insceneseßung des Ganzen abgesehen werden muß. — Eine wirklich hervorragende Auffassung und Darstellung der Alice gehört zu den schwierigsten musikalisch-dramatischen Aufgaben, welche die moderne Oper einer Künstlerin darbietet. Der Charakter eines schlichten Landmädchens, welches, geleitet durch treue Anhänglichkeit an Robert und dessen Mutter, ganz erfüllt von der Bedeutung des feierlichen Auftrages, den ihr diese auf dem Sterbebette gegeben, ihre Schüchternheit vergißt, thätig eingreift in die Geschicke Anderer und sich zu einer bis dahin ungeahnten Begeisterung erhebt, — ein solcher Charakter scheint uns natürlich und vom Dichter geschickt hingestellt; nicht so durchgreifend glücklich oder wenigstens nicht so klar verständlich, dünkt uns die Färbung, welche der Componist dieser Rolle gegeben. Seine Aufgabe bestand offenbar darin, zwischen der Naivetät der Bäuerin und dem Enthusiasmus derselben als Roberts „guter Engel"

einen faßbaren Vereinigungspunct zu finden: das einzige Mittel dieß Ziel zu erreichen, war die Beibehaltung strengster Einfachheit und Natürlichkeit in der musikalischen Zeichnung des Partes. Es wird unserer Verehrung für die sonstigen glänzenden Eigenschaften Meyerbeer's keinen Eintrag thun, wenn wir in seiner Alice, trotz allem Effecte einzelner Stellen, den Abgang einer natürlichen, empfindungsreichen, charakteristischen Färbung beklagen. Naivetät und Pathos verhindern einander immerwährend, statt zu einem Ganzen verschmolzen zu sein, und überdieß ist es modern französische Naivetät und französischer Pathos, denen wie hier begegnen. Wir führen diesen Umstand hier an, weil er geeignet sein dürfte uns zu erklären, warum diese, auf den ersten Blick so dankbar scheinende Parthie von keiner jener Darstellerinnen, welche wir im hiesigen Opernhause gesehen, in einer durchaus befriedigenden Gesammtauffassung veranschaulicht wurde. — Frau Köster singt und spielt die Alice im ersten Acte vortrefflich, selbst die große schwierige Arie gelingt ihr bei guter Stimmdisposition; allein vom zweiten Acte angefangen wird ihre Leistung immer schwächer; der beliebte, sogenannte „dramatische" Vortrag hat sich selbst durch seine hervorragendsten Vertreter keine unbestrittene Berechtigung sichern können; in Frau Köster's Gesang und Darstellung der pathetischen Stellen ist alles zu gedehnt, zu unnatürlich, zu unselbstständig. Noch weniger konnten später die Damen Tietjens und Lagrua in derselben Rolle effectuiren. Frl. Tietjens mit

ihrer reinen, aber nicht ausgiebigen Stimme konnte in musikalischer Hinsicht blos die Romanze des zweiten Actes zur gehörigen Geltung bringen (sonst machten sich einige Gedächtnißfehler bemerkbar); Frl. Lagrua hat noch weniger Stimmkraft und Ausdauer, als ihre beiden Vorgängerinnen; einige gelungene Momente können nicht entschädigen für das Fallenlassen der Hauptsache oder für das peinliche Gefühl, welches sich des Zuhörers bemächtigt, wenn er die Töne im Verlaufe des Abends immer klangloser und matter werden hört. Im Spiele bieten uns die Damen Tietjens und Lagrua sehr verschiedenartige und doch gleich verfehlte Leistungen, erstere folgt der Handlung wie von ferne als theilnahmslose Zuschauerin; letztere will uns jede Kleinigkeit auf das Nachdrücklichste veranschaulichen; dort ein bedauerlicher, aber nicht wegzuläugnender Mangel an Energie, hier eine Unzahl Bewegungen, welche uns an das Vorhandensein einer bedeutenden Auffassungsgabe glauben machen sollen, dieses Ziel aber schwerlich je erreichen dürften. Der eigentliche dramatisch-musikalische Gehalt dieser Rolle geht jedenfalls verloren, und welche musikalische Glanzpuncte können stimmlose Sängerinnen mit der Alice erzielen? Die erste Arie wird wie eine scharf vertheidigte Festung mit unsäglicher Mühe angegriffen, und nur selten erklommen, die Romanze wird herausgeschrieen oder kalt fallen gelassen, das Duett mit Bertram wird „dramatisch" vorgetragen, das heißt, es kommt kein gesunder Ton mehr an unser Ohr, das Vocalterzett (worin Frl. Ney durch Tonfülle excellirte) wird jedes-

mal zu Grunde gerichtet, und endlich das große Schlußterzett, der Brennpunct der Handlung, wo alle Leidenschaften sich zum entscheidendsten Ausdrucke steigern, wo der Tonsetzer alle Hilfsmittel, die ihm zu Gebote stehen, in verschwenderischem Maße verwendet, und seine mächtigsten, ergreifendsten Accorde erschallen läßt, dieses Terzett erreicht selten die Wirkung, deren es fähig ist! Wir gedenken hier nicht nur jener Alice-Sängerinnen, deren Kraft bereits im zweiten Act erschöpft ist, für den fünften Act daher unmöglich ausreichen kann; nein, selbst bedeutendere dramatisch-gebildete, stimmbegabte Sängerinnen vermochten es nicht uns hier zu begeistern. Allerdings geht dieses Terzett in den hiesigen Aufführungen selten präcis zusammen; doch davon wollen wir absehen, die entscheidende Wirkung ruht hier in den Händen der Alice — sie muß uns begeistern, uns unwiderstehlich mit sich fortreißen, nur dann können wir an die gleiche Wirkung in Roberts Seele glauben. Der Fehler, den alle Sängerinnen in unbegreiflicher Verirrung hier begehen, besteht in dem endlosen Schleppen jener Hauptmelodie in H-dur (nach dem Allegro moderato, un poco più mosso) „Mächt'ger Gott!" welche sich mehrmals wiederholt, und deren Vortrag der Componist ausdrücklich das erste Mal als „sehr sanft" (très doux), zuletzt „mit Schwung" (avec élan) bezeichnet; es ist dieß ein zuerst noch kindlich-frommes Gebet für Roberts Rettung, welches sich durch die Spannung des Kampfes mit dem entgegengesetzten Princip bis zum letzten leidenschaftlichen Anruf an des Himmels Barmherzigkeit steigert; alle Kraft der Begeisterung

und Glaubensinnigkeit soll hier ausgedrückt werden. Dazu gehört Schwung und Feuer, und folglich ein rascheres Tempo, als das im Kärnthnerthortheater gebräuchliche. Das Aufhalten, das Betonen einzelner Noten ist hier geradezu störend; das Schleppen der ganzen Melodie läßt dem Hörer zu viel Zeit nachzudenken, während es hier gilt uns zu drängen, hinzureißen.

Die Herren Erl und Draxler sind ganz tüchtige Repräsentanten des Robert und Bertram; im sanglichen Theile, bei guter Disposition, leisten sie Vorzügliches; namentlich gelingen ihnen die getragenen Stellen; Hr. Erl zeichnet sich im fünften Acte am meisten aus, während Hr. Draxler im Duett mit Raimbaut am vortheilhaftesten hervortritt. Nur im Finalterzett scheint uns letzterer Sänger durch das gar nicht angezeigte und durch nichts gerechtfertigte Ritardiren der Stelle in E-moll „Welche Qual, welche Schuld, keine Gnade" (welche zu der oben erwähnten H-dur-Phrase der Alice den Mittelsatz bildet) einen schweren Fehler zu begehen, den wir, im Interesse der sonst durchaus anerkennungswürdigen Leistung des Künstlers, vermieden sehen möchten. — Auch Hr. Staudigl gab einmal den Bertram und erinnerte, trotz aller Abnahme der Kraft, noch sehr lebhaft an die Zeit, wo er diese Parthie mit so unerreichbarer Vollendung sang; die bis zur letzten Note kraft- und tonvolle Ausführung der Arie, die geistvolle Nüancirung des Duetts mit Alice, die Abrundung jedes Tones, das prägnante Hervorheben jeder wichtigen Stelle, die einheitliche Farbe der Totalauffassung diese Merkmale wahrhaft künst-

lerischer Wirksamkeit, werden noch lange in der Erinnerung Vieler fortleben. — In der Parthie der Prinzessin alterniren die Damen Liebhart, Wildauer und Marlow. Letztere haben wir nicht gehört; die beiden andern können als größtentheils ungenügend bezeichnet werden. Frl. Liebhart verwendet viel Mühe auf jede Aufgabe, die ihr zu Theil wird, allein mit ihrer dünnen, unsichern Stimme muß ihr Vieles mißlingen, und alle Passagen, welche ihr glücken, kommen in so verkleinertem Maßstabe zum Vorschein, daß man, um zufriedengestellt zu werden, die Ansprüche, welche an die Ausführung einer Meyerbeer'schen Coloraturparthie zu stellen sind, ebenfalls verkleinern müßte. Zur Steuer der Wahrheit jedoch, und um nicht der blinden Huldigungsmethode der hiesigen Journalistik zu folgen, muß eingestanden werden, daß auch Frl. Wildauer sich mit der Uebernahme der Isabella in Regionen gewagt hat, welche ihrem Talente durchaus nicht zugänglich sind; Frl. Wildauer, die erprobte Künstlerin, wird, wenn sie sich aufrichtig prüft, selbst einsehen, daß ihre Stimme nicht das genügende Maß von Tonfülle und Ausdauer besitze, um die brillante Coloratur der großen Arie zu bewältigen, und den Pathos der Gnadenarie zum gehörigen Ausdruck zu bringen; selbst das klug berechnete Zurückhalten des Ausdrucks zu Anfang letztgenannter Nummer war von keinem Nutzen, denn es kam zuletzt doch nur zum Händeringen und Tremoliren, wodurch das wahre Gefühl und der volle Ton keineswegs ersetzt schien. — Zur geeigneten Durchführung des Raimbaut und ähnlicher Parthieen

wäre dem hiesigen Operntheater ein Tenorist mit jugendlicher Stimme und ebensolchem Aussehen zu wünschen; allein wo gibt es heut zu Tage einen talentreichen, oder auch nur stimmfesten Sänger, der sich herabließe zweite Parthien zu singen? Indessen soll diese Bemerkung das oft anerkannte Verdienst des Herrn Kreutzer durchaus nicht schmälern; dieser Sänger genügt auch als Raimbaut, und würde noch mehr effectuiren, wenn er sich entschließen wollte, die höheren Töne öfterer zu schleifen, statt sie so unleidlich gewaltsam herauszustoßen. — Die ersten Ritter des Chores im ersten Act, so wie die Rolle des Ceremonienmeisters, sollten mit mehr Achtsamkeit und Energie gesungen werden. Auch möge man in dem Vocalgesang in der Kirche (fünfter Act) auf reinere Intonation bedacht sein, und das Solo einem verläßlichen Sänger, der keine Angst hat frei mit der Stimme herauszutreten, anvertrauen.

Die Bedeutung des Tanzes hat Hr. Golinelli, im Vereine mit dem Herrn Capellmeister, gar nicht begriffen. Die Geister der Verdammten, durch das Machtwort Bertrams plötzlich auf kurze Zeit dem Grabe entstiegen, ergehen sich in einem wild dahinrasenden Bacchanal; das Tempo dieser Nummer (D-moll $^4/_4$, dann D-dur $^6/_8$) muß daher viel schneller genommen werden, die Figuren des Ballabiles aber sollen sich mindestens doppelt so rasch bewegen, als es jetzt der Fall ist, und überhaupt einen dämonischen Anstrich bekommen. Erst zur Verführung Roberts beginnen die regelmäßigen Tänze.

„Die Hochzeit des Figaro." Oper in 2 Acten nach Beaumarchais, von Da Ponte. Musik von Mozart. (6 Mal.)—Diese in einigen Rollen neu besetzte Oper ging recht frisch und lebendig zusammen, und erzielte, trotz manchem verfehlten Ausdruck, und manchen in den einzelnen Rollen nicht genügend hervorgehobenen Nüancen, eine recht wohlthuende Gesammtwirkung. Es gehörte wahrlich viel Fleiß, und von mancher Seite viel Geschicklichkeit und Routine dazu, um das Interesse den ganzen Abend hindurch wach zu erhalten, während zwei Leistungen, zwar aus sehr verschiedenen Ursachen, aber doch in gleichem Maße, besonders erlahmend auf dieses Interesse einwirkten. Es waren die Leistungen der Frau Köster und des Herrn Beck. Erstere war an dem Abend, an welchem wir heuer die Oper hörten*), sichtlich indisponirt, so daß sie sogar ihre Arie im zweiten Acte auslassen mußte. — Nach beendigtem Gastspiele der Frau Köster gab Frl. Tietjens die Gräfin. — Herr Beck genügte wohl insofern, daß er rein intonirte; von einem Streben nach Feinheit und Prägnanz im Gesang wurde ebenso wenig etwas ersichtlich, als von einer genügenden Repräsentation der Rolle. Seine Stimme ließ Herr Beck mit jener dumpf-dröhnenden Kraft, die ihr eigen ist, heraustreten, unbekümmert der Nüancirungen aller Art, die Mozart so unnachahmlich gezeichnet und dem Sänger so nahe gelegt hat; im Dialog trat der umgekehrte

*) Am 23. August 1853.

Fall ein: Herr Beck sprach zu leise, und wir müssen ihn ganz ernstlich ersuchen, künftig die gesungenen Töne in gehörigen Schranken zu halten und dafür die gesprochenen Laute etwas zu befeuern. In Haltung, Aussehen, Gang und Geberde konnte man sich wohl nichts dem Wesen eines Almaviva Entgegengesetzteres denken, als Herrn Beck, und es blieb nur mehr zu entscheiden, ob diese Unbeholfenheit und Langsamkeit der Bewegungen einer natürlichen Apathie, oder der allerdings damals noch wahrnehmbaren Aengstlichkeit des Künstlers zuzuschreiben sei. — Frau Marlow als Cherubin fanden wir ganz unzureichend; es war zwar nicht, wie bei Herrn Beck, die einschläfernde Befangenheit daran Schuld, aber wie oberflächlich müßte man urtheilen, wenn man das geschickte Sichdurchhelfen als einen Beweis künstlerischer Bedeutung und charaktervollen Talentes anpreisen wollte! Frau Marlow singt den Pagen, wie alles Andere, ohne genügenden Stimmfond, mit theils unbedeutendem, theils fehlerhaftem Vortrag, und spielt die Rolle, auch wie jede andere, lebendig und rührig, aber ohne Anmuth, Grazie und feineren Formsinn. Aber sie singt und spielt mit einer Sicherheit, welche jene vielen, nicht im Glauben, aber im Geschmack schwankenden Zuschauer besticht und verblendet. Was thut es auch, daß Frau Marlow die erste Romanze athemlos mit mangelhafter Intonation und zuletzt mit endlosem Rallentando singt? Was thut es auch, daß Frau Marlow die zweite Romanze statt zur Gräfin, auf der andern Seite

der Bühne ganz zum Publicum gewendet und mit falscher Sentimentalität vorträgt? Was schadet dieß alles? Frau Marlow steht unbesiegt da, im Gefühle der Sicherheit, mit einer ungenügenden Leistung wenigstens einigen Zuhörern Applaus zu entlocken. — Neben Frau Marlow schien Fräulein Wildauer kolossale Stimmmittel und einen unübertrefflichen Geschmack zu besitzen; aber auch ohne diesen Vergleich bleibt die Susanne des Fräuleins Wildauer, wie wir es bereits früher (zweiter Band) bemerkten, eine ganz hübsche Leistung, deren lobenswertheste Einzelnheiten wir im ersten Act, bis zum Finale und im Duett mit dem Grafen im zweiten Acte, zu finden glauben. Im ersten Finale hätten wir ein leiseres, vorsichtigeres, feiner nüancirtes Eingreifen in die musikalische und dramatische Verwicklung gewünscht, und gegen die musikalische Ausdrucksweise im Schreibduett und besonders in der Garten-Arie tragen wir manche Bedenken, welche aus den Regeln der natur- und vernunftgemäßen Betonung hervorgehen. Die große Wirksamkeit, deren sich Fräulein Wildauer als Susanna erfreut, dankt sie übrigens dem ganz angemessenen graziösen Spiel, welches durch die Routine des Burgtheaters sichergestellt, auf einer deutschen Opernbühne leicht als sehr fein gelten kann. Hieher gehört die Frage, warum die Darstellerinnen der Susanne und des Cherubin das kleine Duett vor dem Fenstersprunge nach einmaligem Singen, bei den folgenden Wiederholungen der Oper ausließen? Das Duett ist ein Meisterstück in seiner Art,

es verlangt zwar eine ungemein exacte Einübung, allein wir glauben, daran sollten sich ein Director, ein Regisseur, ein Capellmeister und zwei Primadonnen der „ersten Oper Deutschlands" nicht stoßen, und ihrer Bequemlichkeit nicht so viel Raum geben. — Herrn Staudigl's Figaro ist längst bekannt. Im Spiel wird leider die Feinheit des Ausdruckes, die Reinheit der Aussprache vermißt; in musikalischer Hinsicht dünkten uns die zwei Arien „Bald wirst du kleiner Prahler vergessen" (erster Act) und „Ach öffnet eure Augen, blinde bethörte Männer" (zweiter Act) beide zu schnell genommen; jene wegen des marschartigen Rhythmus, der vorherrschend sein soll, diese wegen der vielen Worte und des angezeigten Allegro moderato; doch vermochten diese Zweifel es nie, uns den Genuß, den die Auffassung und Verdolmetschung Mozart'scher Musik durch Herrn Staudigl immer in uns hervorbringt, zu verbittern. — Mit vielem Vergnügen können wir dießmal des Herrn Kraus lobend erwähnen; er spielte den Basil ganz genügend, wirkte in den Ensembles recht tüchtig mit und sang auch die früher immer ausgelassene Arie mit richtigem Ausdruck und besonderer Deutlichkeit der Worte. — Die Damen Lutz und Rosa Schwarz, die Herren Koch und Reinhold genügten in Gesang und Spiel; Herr Just wohl nur mehr in letzterem: derselbe sieht sich durch gänzlichen Mangel an Stimme gezwungen, seine Arie auszulassen; es wäre daher wünschenswerth, den Bartolo durch Herrn Hölzel oder Hocheimer zu

besetzen und diesem die hübsche Arie singen zu lassen. — Den meisten Mitwirkenden gebührt, wie aus dem Vorhergehenden zu ersehen ist, das Zeugniß, alles was in ihrer Kräften stand, geleistet zu haben; die Finale waren von Herrn Esser, trefflich eingeübt worden, das Orchester hielt sich überhaupt recht brav, die Chöre haben keine bedeutende Rolle in dieser Oper, konnten also nichts verderben, die Inscenesetzung war passend — es waren folglich alle Bedingungen erfüllt, um die lebendige, frische Gesammtleistung zu erzielen, von welcher wir im Anfange dieser Beurtheilung sprachen, und für deren Zustandebringen wir den Herren Cornet und Esser, so wie den betreffenden auf der Bühne und im Orchester vortheilhaft Mitwirkenden unsere wärmste Anerkennung zollen.

„Don Juan.“ Große Oper in zwei Acten nach dem Italienischen des Da Ponte von Großmann. Musik von Mozart. (8 Mal.) — Die Aufführung dieser Oper am 3. Juli v. J. gehört zu dem Mißlungensten, das wir bis jetzt auf dieser Bühne gesehen. Wenn schon die meisten übrigen deutschen Don Juans die Anmuth, den Adel der Repräsentation, welche zu dieser Rolle gehören, vermissen lassen und namentlich in der letzten Scene den tiefen Ernst ihrer Aufgabe aufzufassen gar nicht im Stande sind, so liefert vollends Herr Beck in dieser Parthie ein wahrhaft klägliches Bild musikalischer und dramatischer Unvollkommenheit, während sich Frl. Schwarzbach ihrerseits durch ihre abgebrochenen, schrillen Töne und ihre allzu große, zwecklose Beweglichkeit, den ver-

fehltesten Leistungen der in dieser immer aufgeopferten Parthie beschäftigt Gewesenen, anschloß. Frau Köster gab die Donna Anna und half sich so gut als möglich durch; alle Glanzpuncte dieser tief durchdachten Leistung gehören einer früheren Periode an, wo die Künstlerin ihr Organ noch mit ungetrübter Fülle und Reinheit entfalten konnte. Frl. Liebhart ist als Zerline gar nicht an ihrem Platze; ihrer Darstellung mangelt die Grazie, ihrem Gesange die Natürlichkeit; die Bewegungen zeigen sich eckig und gezwungen, die Töne werden endlos gezogen und gedehnt. Der Leporello des Herrn Draxler ist eine verdienstvolle, aber keineswegs hervorragende Leistung. Hrn. Hölzel mangelt die Kraft, um als Gouverneur durchzugreifen, Herrn Kreutzer die Zartheit, um als Don Ottavio entsprechend zu wirken, doch gaben sich beide, wie auch Herr Hocheimer als Masetto, alle Mühe. Chor und Orchester waren an diesem Abend, unter Herrn Reuling's Leitung, beständigen Schwankungen unterworfen und die Theilnahmslosigkeit des Publicums fand sich durch die wahrhaft verletzenden Mängel des Ensembles vollkommen gerechtfertigt.

Spätere Aufführungen des „Don Juan" unter Herrn Proch's Leitung lieferten uns ein etwas erträglicheres Zusammenwirken und eine theilweise bessere Besetzung. Fräulein Lagrua zeigte in ihrer Auffassung der Donna Anna eine Ruhe, welche beinahe an Kälte gränzte; das große Recitativ wurde mit richtigem Ausdrucke und mit all der Kraft, über
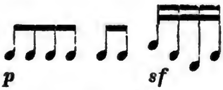
welche die Künstlerin zu verfügen hat, wiedergegeben, die Ausführung der darauffolgenden Arie hingegen trug bereits allzu deutliche Spuren einer Erschöpfung an sich, welche auch in den mehrstimmigen Nummern von äußerst lähmender Wirkung sein mußte; im Verlauf der Vorstellung hatte sich die Stimme wieder erholt und den Anfang der Briefarie konnte Frl. Lagrua abermals mit voller Stimme singen; dieß dauerte aber nicht lange, bald kehrte die Ton- und Athemlosigkeit zurück, verhinderte die correcte Ausführung der Coloratur und ließ uns das volle Bewußtsein einer in musikalischer Beziehung durch die Schwäche der Stimmbildung verursachten, für den Zuhörer höchst peinlichen Unvollkommenheit. Ungefähr dieselbe Wirkung hatte auch die Leistung des Frl. Tietjens als Elvira, welche ziemlich kräftig begann, aber inmitten der Arie: „Mich verläßt der Undankbare" plötzlich hörbar ermattete, und später keine einzige Nummer zur Geltung bringen konnte; Spiel und Prosa zeigten dießmal von vielem Fleiße. — Frl. Wildauer zeichnete sich von allen bisherigen Zerlinen durch ein passenderes Costüme vortheilhaft aus, und leistete im Gesang und Spiel Befriedigendes, wenn wir auch gestehen müssen, daß wir mehr erwartet hatten. — Herr Ander sang seine Arie mit richtiger Nüancirung; wenn auch der Hauchlaut viel zu sehr hervortrat, und ein reineres Portamento wünschenswerth gewesen wäre. Wohlthuend ist gerade in solchen gewöhnlich so gleichgiltig behandelten Rollen das ruhige, und doch immer theilnahms-

volle Spiel, welches Herr Ander nie außer Acht läßt. Herr Staudigl singt die Registerarie unnachahmlich schön, hingegen ist seine Mitwirkung in den mehrstimmigen Nummern nicht mehr kräftig genug und sein Spiel läßt bekanntlich in dieser Rolle am meisten zu wünschen übrig. — Herrn Draxler ist in den meisten seiner übrigen Parthien die Kraft der Stimme wohl nicht abzusprechen; allein im zweiten Finale des „Don Juan“ wirkt er als Gouverneur doch nicht so erschütternd, wie es vielleicht zu wünschen wäre; das kommt daher, daß Herr Draxler die Töne c, d, es, e, nicht so voll und rund hervorbringt, als jene der Mittellage. — Herr Beck müßte, wie uns dünkt, einen ganz vorzüglichen Gouverneur abgeben, während er als Don Juan im Zeitraume von sechs Monaten auch nicht den kleinsten Fortschritt bekundete. Gesang und Spiel ist hier von Anfang bis zu Ende gänzlich verfehlt, Haltung, Miene, Geberde, Gang, Wort und Ton, alles ist verkehrt; wie roh und hart wird das lieblich lockende „Reich mir die Hand,“ die reizende Serenade, u. s. w. ausgeführt; wie unpassend, kleinlich und provinziell ist das stumme Spiel, welches Herr Beck in der Scene mit dem Geiste (zweites Finale) anzuwenden beliebt. Wir müssen daher bei dem bündigen Ausspruch verharren, daß so lange Herr Beck allein als Baritonist hier fungirt, die genügende Besetzung der Hauptrolle in „Don Juan“ eine Unmöglichkeit ist. — Chor und Orchester leisteten dießmal, wie gesagt, Befriedigenderes; alle Mitwirkenden bekundeten ihren Eifer. Nur

ersuchen wir den Herrn Capellmeister, auf präcisere Ausführung des Quartetts in B (erster Act) und des Masken-Terzetts energisch zu dringen.

„Die Zauberflöte." Oper in 2 Acten von E. Schikaneder. Musik von Mozart. (8 Mal.) — Zur gelungenen Aufführung dieser Oper gehört von Seiten der Direction, oder Regie, und des Capellmeisters ein beständiges, sorgliches Eingehen in die Einzelnheiten der Vorstellung. Massenwirkungen, verdoppelte Kraft und Schnelligkeit sind hier von nur geringem Nutzen. Zartheit, Einfachheit und Maß, feines Verständniß und eben solche Ausführung geben den Ausschlag. Vorerst ist es nöthig die Tempi richtig zu nehmen, und selbst bei den ersten Mitgliedern auf genaue Beobachtung derselben, so wie auf maßvolle und regelrechte Betonung der Melodie zu dringen; dann gibt es in der „Zauberflöte" bekanntlich eine Menge kleiner, aber höchst wichtiger Rollen, welche nicht etwa eine bessere Besetzung, sondern reiflicheres Studium benöthigen. Die Repräsentantinnen der drei Damen, der drei Genien, u. s. w., sollten erst Tact für Tact ihre Parthien unter einem guten Capellmeister oder Correpetitor einstudiren, um mit sicherer Intonation, tadelloser Correctheit und feiner Schattirung zu singen; es wäre eben so unnöthig als schädlich es sich zu verhehlen, daß diesen Bedingungen, von welchen ein gutes Ensemble abhängt, im Allgemeinen nicht Genüge geleistet wird. Die meisten Darsteller und Darstellerinnen sind gar nicht sicher, und das Orchester begleitet nicht wie man

es von dem früher so berühmten und jetzt noch in mancher Hinsicht so tüchtigen Körper verlangen darf; die Ouverture wird wohl präcis, das heißt genau im Tact, aber nach unserer Meinung in bedeutend zu schnellem Tempo ausgeführt; triftige Gründe scheinen uns für die Richtigkeit dieser Ansicht zu sprechen: das vom Componisten angegebene Tempo ist nicht Presto, sondern Allegro, und die Aufgabe des Orchesters besteht darin, den so herrlich durchgearbeiteten Grundgedanken



recht deutlich und prägnant hervortreten zu lassen; bei dem hier gebräuchlichen Tempo, welches so schnell ist, daß der Capellmeister genöthigt ist nur die halben Tacte anzugeben, verschwindet die Deutlichkeit der vier Sechzehnteln und der eigens bezeichneten Abwechslung zwischen diesen, welche sforzato, und den sechs Achteln, welche piano herauskommen sollen; es ist überdieß bekannt, daß zu Mozart's Zeit das Allegro im Allgemeinen um Vieles langsamer genommen wurde, als heutzutage; allein wir verlangen gar nicht ein solches Zurückblicken in die Vergangenheit; möge man immerhin das Allegro schneller nehmen, als Mozart es wahrscheinlicher Weise genommen hat; nur mache man kein Presto daraus; ein gewöhnliches Allegro, wo der Dirigent schnell, aber bequem mit seinem Stab die vier Vierteln angeben kann, scheint uns hier das Zweckmäßigste, und Herr Esser wird uns zugeben müssen, daß

auf diese Art, nicht, wie bisher, ein bloßes Schwirren und Summen der Töne durcheinander, aber ein klares Sondern der einzelnen Noten, ein gehöriges Vertheilen von Licht und Schatten zu Stande käme. Einen zweiten Fehlgriff scheint uns der Herr Dirigent dadurch zu begehen, daß er im Quintett „Hm, hm, hm, hm," (erster Act) nicht nur das Andante zu langsam nimmt (darüber wären wohl verschiedene Meinungen begreiflich und der Erörterung zugänglich), sondern in den letzten sechs Tacten („so lebet wohl") ein absichtliches und zwar immer zunehmendes Rallentando anbringt, welches wohl in der Partitur nicht vorgezeichnet sein dürfte; vielmehr hat Mozart mit seiner feinen, verstandesklaren Auffassung der Situation gerade die erwähnte Stelle so gezeichnet, daß beim strengsten Verbleiben im Tempo, ein allmäliges Abnehmen und Verschwinden hervorgebracht wird; der Rhythmus besagter sechs Tacte ist bereits auf das Genaueste und Gewissenhafteste darauf berechnet, den Eindruck hervorzubringen, den Herr Esser mit seinem dazugegebenen unpassendem Rallentando erwirken zu wollen scheint; daher entsteht aus letzterem ein endloses Schleppen. Durch diesen Fehler, durch das Schleppen nämlich, wird auch das Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen" (Andantino $^6/_8$) gänzlich entstellt, und seines ursprünglichen naiven Charakters beraubt, während im Gegentheil das Quintett „Wie, wie, wie," (zweiter Act) seiner Bezeichnung (Allegro $^4/_4$) und der darin vorkommenden Passagen der drei Damen

gemäß, um vieles langsamer genommen werden sollte. Außerdem machen wir noch den Herrn Capellmeister darauf aufmerksam, daß das Orchester durchaus zu stark und zu nachlässig begleitet.

Die genügende Ausführung der untergeordneten Rollen kann ebenfalls nur eine Folge des Fleißes, der Achtsamkeit und der genauen Studien sein. Wenn die drei Genien, Frl. Theen, Prause und Frau Lutz, öfters falsch und durchgehends ohne einen Funken von Ausdruck singen — wenn von den drei Damen der Nacht. Frls. Schwarzbach, Müller und Th. Schwarz, besonders erstere durch die grelle, unsichere Art die hohen Töne anzufassen, die Abrundung der Gesammtleistung verhindert: woran liegt die Schuld, als an dem Mangel einer hinreichenden Anzahl exacter Clavierproben, wo man jene, welche allein nicht studiren können, oder es nicht wollen, im correcten Singen anhaltend üben kann. Auch Herr Hocheimer, der sonst nicht talentlos scheint, hat offenbar Niemanden gefunden, keinen Correpetitor, keinen Capellmeister, keinen Regisseur, keinen Director, der ihm gesagt hätte, wie man den Papageno singen soll: wie man ihn nicht singen muß, das mag Herr Hocheimer an sich selbst hören. Papageno, die lustige Person des Stückes, muß durchaus leicht und frei, fröhlich und behend gesungen und gespielt werden; jeder gedehnte, volltönende Ausdruck im Gesange ist hier eben so unpassend, als es etwa ein sentimentaler Ton im Spiele wäre:

das obenerwähnte Duett mit Pamina macht hievon keine Ausnahme, sondern soll im Sinne Mozart's und Schikaneder's anspruchlos, frei und zart, halb gemüthlich, halb scherzend, vorgetragen werden, während es mit dem Schleppen des Tempos und dem ganz ernstlich gemeinten Loslegen der Stimme, völlig läppisch erscheint; namentlich ist die Art des Herrn Hochheimer, das hohe es heraus- zu — brüllen, ebenso sehr der natürlichen Betonung der Melodie, als dem ebenbezeichneten Charakter der Rolle entgegen. Würde eine solche Geschmacklosigkeit, wie sich deren auch andere Sänger und Sängerinnen dutzendweise zu Schulden kommen lassen, — bei jeder Gelegenheit derb ausgezischt und in den Zeitungen ernst und scharf getadelt, so stände es bald nicht mehr so schlimm mit der Kunst des Gesanges. — Die übrigen Darsteller der kleinen Rollen genügen im Gesange, namentlich hat Herr Radwaner vielen Fleiß auf das große Recitative des Sprechers verwendet und leistete sehr Lobenswerthes. In der mangelhaften Prosa werden die zweiten Mitglieder von den ersten noch weit überboten. Rühmenswerthe Ausnahmen hierin waren die Damen Liebhart, Königin der Nacht, und Tietjens, Pamina, welche sich alle Mühe gaben, um sowohl im Gesang als auch im Spiel entsprechend zu wirken, was der Letztgenannten auch recht wohl gelang, während Frl. Liebhart, bei all' ihrem Fleiße, an der Schwäche ihrer Stimme und wohl auch ihres Darstellungstalentes scheiterte und weder mit dem

dramatischen Ausdruck, noch mit der Coloratur durchgriff. — Frau Köster gab einmal die Pamina als Gast, und eine Frau Friedrich die Königin der Nacht, als eine Art Versuch, der aber total mißglückte. Weil man mit einer kleinen dünnen Stimme die Coloratur dieser Parthie leidlich ausführen kann, so ist das noch lange kein Grund, mit dieser dünnen Stimme, aber ohne irgend welche sonstige theatralische Ausbildung, in einer Mozart'schen Parthie vor das Publicum zu treten.

Hrn. Ander's Tamino ist eine Leistung von edler Gestaltung, voll Schwung und Feuer, aber ohne jene vollendete Reinheit des Gesanges, welche eben nur eine völlig ausgebildete Stimme und eine frühzeitige Gewöhnung an reine Abstufung der Töne und correcte Betonung der Noten geben kann. Einzelne Stellen singt Hr. Ander ganz gut, meisterhaft namentlich das Recitativ mit dem Sprecher; hingegen sind die Passagen der Flötenarie verwischt und die getragenen Stellen, z. B. die erste Arie „dieß Bildniß ist bezaubernd schön," obwohl offenbar sehr schön und zart aufgefaßt, leiden unter öfterem unpassenden Hervorheben des h und sonstigen bedauerlichen Unebenheiten. Hr. Kreutzer supplirte Hrn. Ander in der Rolle des Tamino. Die Bereitwilligkeit und der Fleiß des verwendbaren Künstlers verdienen die vollste Anerkennung. Eine eingehende Beurtheilung dürfte wohl nicht statthaft sein. — Hr. Draxler ist als Sarastro, wie wir es bereits gesagt, nicht recht heimisch, denn diese Parthie bildet in jeder Beziehung

den schroffsten Gegensatz zu den gewohnten Wirkungsmitteln dieses Künstlers; um so ehrenvoller ist es für ihn, daß er sich auch hier mit Glück behauptet und durch das Bestreben, die Rolle richtig aufzufassen, bei glücklicher Disposition stellenweise sehr wirksam ist. — Hr. Staudigl, der seither unübertroffene Sarastro-Sänger, hat leider die tiefen Töne nicht mehr genug in seiner Macht, um noch jetzt in dieser Rolle seinen wohlverdienten Ruf gebührend zu behaupten.

„Die lustigen Weiber von Windsor." Komisch-phantastische Oper in 3 Acten nach Shakespeare's gleichnamigem Lustspiel, von S. H. Mosenthal. Musik von O. Nicolai. (4 Mal.) — Diese Oper, deren Text von Hrn. Mosenthal recht geschickt eingerichtet ist, enthält, neben mehreren wirkungslosen Nummern, einige recht entsprechende Stellen, geschickt gearbeitet, zuweilen originell erdacht und meistens ohne Lärmen der Blech-Instrumente, wie z. B. gleich anfangs das Duett der beiden Frauen, das darauf folgende Duett des Fenton mit Reich, im dritten Act das Terzett der beiden Frauen mit Falstaff, den Chor und Tanz bei dem Geisterspuk, u. a. m. — Dazu hat Hr. Proch sehr passende, fleißig gearbeitete Recitative, aber auch eine sehr unschöne Ballade hinzucomponirt.

Von den Mitwirkenden ist Frl. Wildauer für ihre gut markirte Darstellung lobend zu erwähnen. In gesanglicher Hinsicht ist ihre Leistung durch die hohe Lage der Parthie etwas beeinträchtigt. — Hr. Hocheimer, der den abgegangenen

Hrn. Leithner zu ersetzen hatte, war im Spiel kalt und unbeholfen, im Gesang wie gewöhnlich überstürzt: einige Töne läßt er zu stark klingen, die anderen gleiten klanglos vorüber. Die übrigen Mitwirkenden, die Damen Th. Schwarz und Liebhart, die Hrn. Ander, Draxler, Hölzel, Kreutzer und Just, leisten durchaus Genügendes. Um so strenger muß das unexacte Ensemble gerügt werden; die Fehler des Chors und Orchesters unter Hrn. Proch's Leitung, vereinigt mit den Mängeln der Scenirung, ließen durchaus keine günstige Wirkung Platz greifen.

„Wilhelm Tell." Heroisch-romantische Oper in 4 Acten nach dem Französischen des Jouy und Bis, von Th. von Haupt. Musik von Rossini. (8 Mal.) — In dieser Oper führte uns Hr. Cornet drei seiner neuengagirten Mitglieder zum ersten Male vor, nämlich: Frl. Tietjens, die Herren Steger und Beck. Dieses dreifache Debüt fiel, dem Anscheine nach, sehr glücklich aus; allein dem aufmerksamen Beobachter konnte es nicht entgehen, daß sich das Publicum, besonders den beiden Herren gegenüber, abermals etwas voreilig ausgesprochen hatte. Frln. Tietjens machte sich durch ihre, nicht sehr kräftige, aber klangvolle Stimme, und trotz der sehr begreiflichen Befangenheit, durch sichtliche Bühnenroutine bemerkbar; allein im Uebrigen war die Ausführung der ohnehin nicht sehr bedeutenden Parthie zu wenig hervorragend, und vielleicht auch das Auftreten der Künstlerin zu anspruchslos, um die besondere Aufmerksamkeit des Publicums auf sich zu ziehen.

Die Leistungen der beiden Herren waren im Gegentheile sehr geeignet, den regsten Antheil im Publicum zu erwecken; nur war der Eindruck, den diese Leistungen zurückließen, begreiflicherweise, je nach dem Geschmacke und der Beurtheilungskraft der Zuhörer, ein sehr verschiedener. Die Einen jubelten über die glänzende Entfaltung des rohen Stimmmaterials, während Andere von dem Accent und dem überstürzten Recitativvortrag des Hrn. Steger unangenehm berührt wurden. Wer aber die Auffassung und den Vortrag der neuen Sänger beurtheilen wollte, und einen richtigen Maßstab zu einer besonnenen Beurtheilung mitgebracht hatte, der konnte bereits damals an den Herren Steger und Beck alle jene Eigenschaften wahrnehmen, welche man später so deutlich hervortreten sah. Hr. Steger zeigte eine ungewöhnlich starke, gleichmäßig ausgebildete, leichtansprechende Stimme, welche er stellenweise zu einem sehr hübschen Sotto voce gebrauchte, im Uebrigen aber entweder zu stark tremoliren, oder ausdruckslos verklingen ließ. Im Spiele blieb Vieles, in der Aussprache Alles zu wünschen übrig; aber auch sein Gesangsvortrag war entweder kalt oder überstürzt, und durchgehends geschmacklos. Hr. Beck war äußerst schwerfällig in Gesang und Spiel; der Tell, obwohl seiner Stimmlage ziemlich günstig, ist doch auch seitdem eine seiner allerschwächsten Leistungen geblieben. Da ist auch kein Funke jenes männlich-feurigen Wesens, jener Raschheit der Entschließung, jenes gefühlvollen Ausdruckes, welche hieher gehören. Die Stimme des Hrn. Beck entwickelt sich so pastos

und schwer, daß der Ausdruck überall zurückgehalten, das Interesse überall geschwächt wird. In keiner Nummer vermochte Hr. Beck Schwung, Feuer und dramatische Auffassung zu zeigen; die Recitative waren alle total verfehlt, namentlich jenes vor dem Besteigen des Kahns mit Leuthold, welches durchaus rasch gesagt werden will, während Herr Beck nie damit zu Ende kommt. Auch seine Stimme konnte nur theilweise befriedigen, denn sie ist unausgebildet: die Töne sind nur in der Mittellage klangvoll, in der Höhe aber zu stark dröhnend, und werden öfters um ein Bedeutendes zu tief eingesetzt. Daß die beiden Herren ihrer mächtigen Mittel und ihres vielleicht vorhandenen Talentes wegen, eine wohlwollende, ermunternde Aufnahme gefunden hätten, nichts billiger als das; aber ein solches Aufjauchzen der Menge, solche Bewunderungshymnen der Journale, wie sie sich damals kundgaben, scheinen uns eines urtheilsfähigen Publicums und einer besonnenen Kritik nicht eben sehr würdig.

Herr Draxler als Walter Fürst ist von früher her als ganz tüchtig bekannt; eben so genügen die Herren Hölzel, Radwaner, u. s. w. Neu besetzt waren dießmal: der Fischer, Tell's Gattin und Gemmy, die beiden ersten Rollen durch Hrn. Kreutzer und Fr. Lutz entsprechend, letztere sehr mangelhaft durch Frl. Prause. Das Ensemble im „Tell" ist unsicher und zerfahren; das Allegro der Ouvertüre wird an manchen Abenden sehr feurig und präcis ausgeführt,

das im Andante derselben vorkommende Violoncellsolo wird meistens sehr schwach und nicht selten distonirend vorgetragen. Hr. Zierer spielt sein Flötensolo recht brav. In der Oper selbst kommen sehr häufige Störungen und Mißgriffe vor, von Seite des Chores wie des Orchesters; die Hörner-Fanfare bei dem Nahen von Geßler's Jagd scheint uns überstürzt. Das Allegro der Introduction (erster Act), welches immer so schlecht zusammenging und dessen vergriffenes Tempo wir im zweiten Bande der „Recensionen" gerügt, ist seither, nicht etwa besser einstudirt, sondern ganz weggestrichen worden; dafür geht aber der Chor, mit welchem der erste Act schließt, noch immer nicht präciser zusammen. Gewöhnlicher Dirigent ist Hr. Reuling; in seiner Abwesenheit leitete Hr. Proch das Ganze. Herr Cornet hatte auch in der Scenirung dieser Oper manches geändert, es kam aber keine bemerkenswerthe Verbesserung dabei zu Stande.

„Hernani." Große Oper in 4 Aufzügen nach dem Italienischen des F. M. Piave. Musik von J. Verdi (9 Mal). — Diese Oper wurde heuer zuerst zum Gastspiele der Fr. Nottes gegeben, welche sich als eine gewandte Sängerin und Darstellerin bewährte. Hrn. Steger's Leistung bestand abermals blos aus stellenweiser Anwendung seines zarten Mezza voce und häufigem Tremoliren und Forciren. Sein Spiel war wieder von einer unbeschreiblichen Gleichgiltigkeit. — Hr. Draxler als Silva macht seine kräftige Stimme auf die

beste Art geltend, er singt mit Feuer und Entschiedenheit, ohne zu forciren, und verleiht der Rolle eine entsprechende Färbung. — Herr Radwaner scheiterte vollständig an dem Versuch Carl V. zu singen. Seine Leistung war kraft- und ausdrucklos und obendrein noch beeinträchtigt durch die beinahe fortwährend falsche Intonation, welche wohl nicht allein der hohen Lage der Parthie und der Befangenheit des Sängers, sondern auch der mühsamen, fehlerhaften Emittirung seiner Stimme zuzuschreiben sein dürfte.

Eine spätere Wiederaufnahme der Oper mit theilweise veränderter Besetzung wurde von mancher Seite her sehr gelobt und gepriesen. Namentlich wurde Hrn. Beck eine Art Erfolg bereitet, dem wir aber nur bedingungsweise beistimmen können. Herr Beck intonirte dießmal rein und sang namentlich die erste Arie des zweiten Actes mit klangvoller, starker Stimme; durchdringende Kraft ließ Hr. Beck nicht vermissen, um so mehr aber Feinheit der Auffassung und Anmuth der Darstellung. Wenn Hr. Beck singt, so vergißt er ganz auf seine Hände und Füße, wie auf seinen Gesichtsausdruck. Auch kann nicht übersehen werden, daß in Hrn. Beck's Organ die Kopfstimme noch gar zu sehr von den Brusttönen absticht, und der strebende Künstler auch hierin noch ernstlicher Ausbildung bedürfte, um seinen Wirkungskreis entsprechend und dauernd ausfüllen zu können. Fr. Marlow als Elvira war eben so unerquicklich, wie in jenen Rollen, welche zu ihrem eigentlichen Fache gehören. Es ist das Kennzeichen des größten Genies, in allen

Gattungen zu excelliren, und das der Mittelmäßigkeit, sich in allen Gattungen durchzuhelfen. Daß Fr. Marlow in einer Verdi'schen Oper keine schärfere Charakterisirung, sondern nur schablonenmäßige Lebendigkeit anbringen kann, das wollen wir zugeben; wenn aber zu einem Gesang voll unrichtigem Pathos sich noch die oft gerügten Intonationsfehler zugesellen, dann dürfte wohl selbst jener Beifall, den Fr. Marlow in dieser Parthie erhielt, als jeder Begründung entbehrend angesehen werden. — Da ferner Hr. Steger auch bei dieser Wiederholung in der Auffassung und Darstellung des Hernani keine Fortschritte bekundete, und das Ensemble unter Herrn Reuling theilweise sehr schwankend war, so wird das Gerede von der überaus gelungenen, unterhaltenden „Ernani"-Vorstellung nur der Verblendung einiger Zuhörer, und manchen nicht weiter zu besprechenden Einflüssen zuzuschreiben sein.

„Oberon, König der Elfen." Romantische Feenoper in 3 Acten nach dem Englischen des J. R. Planché von Th. Hell. Musik von C. M. v. Weber. (2 Mal.) — Die heurige Aufführung dieser Oper mit Hrn. Kreutzer als Hüon, Hrn. Kraus als Oberon, Fr. Köster (als Gast) als Rezia und Frl. Schwarzbach als Fatime haben wir nicht gesehen.

Neue Ballete.

(27. August 1853). „Isaura, die Pathe der Feen." Phantastisches Ballet in 3 Acten von St. Georges und Perrot, Musik von Adam und Julien. (11 Mal.) — Jedes

den ganzen Abend ausfüllende Ballet ist, unseres Erachtens, zu lang; bis jedoch hierin, wie in vielen anderen Puncten, eine Besserung, ein Losreißen vom gewohnten Schlendrian erfolgt, dürfte noch eine geraume Zeit vergehen. Wir haben einstweilen die im Balletfach gebrachten Novitäten nach dem gebräuchlichen Maßstabe zu beurtheilen und freuen uns, den Erfolg der in Rede stehenden Vorstellung als einen wohlverdienten bezeichnen zu können. Die irgend einem Märchenbuch entnommene Handlung des neuen Ballets ist mit ziemlichem Verständniß benützt, und von Seite der Direction und Ballet-Regie, wie der Mitwirkenden alles gethan worden, um der Vorstellung mehr Leben und Sinn zu geben, als es gewöhnlich der Fall ist. — Die meisten Tänze fielen glücklich aus: das Pas du bouquet und das Pas de la jalousie, beide von Hrn. Carey componirt, sind recht gelungen; namentlich ist das erstgenannte seiner Originalität und — was auch nicht zu verachten ist — seiner Kürze wegen, hervorzuheben. Die Danse des nymphes und das Pas d'action, beide vermuthlich von Hrn. Golinelli zusammengestellt, zeichnen sich durch sinnige Intention und dramatisch-wirksame Gruppirung vor anderen Producten dieser Art vortheilhaft aus. Die genannten, so wie die übrigen vorkommenden, ziemlich unbedeutenden, Tänze und Gruppirungen wurden von den Damen A. Bellon, Brussi, Lanner, Just, Leinsitt, Dietrich, Heißler, Weber, dann den Herren Carey und Beau, mit vielem Feuer, und von dem gesammten Balletpersonal mit einer selten gewordenen

Präcision ausgeführt. — Im mimischen Theile war wohl keine Gelegenheit Vorzügliches zu leisten; doch hätten die Rollen der drei Feen, und besonders jene der bösen Fee, Repräsentantinnen verlangt, welche eines ausdrucksvollen, energischen Spieles fähig sind. Die Decorationen des Hrn. Lehmann, namentlich ein Wald bei Mondbeleuchtung, die netten Costüme des Hrn. Franceschini und die, wenigstens das erste Mal ohne Störung fungirenden Maschinerien des Hrn. Hofbauer trugen wesentlich zur Ausschmückung des Ballets bei; den erfolgreichen Bemühungen des Herrn Golinelli in der Einübung der Tänze und Scenirung des Ensembles, so wie des Herrn Cornet in der Anordnung und Ueberwachung des Ganzen, gebührt ungeschmälerte Anerkennung.

(30. October 1853.) „Thea.“ Phantastisches Ballet in 2 Acten von P. Taglioni. Musik von Pugni. (5 Mal.) — Dieses Ballet hat nichts an sich, wodurch es gefallen könnte. Daß die Handlung gänzlich bedeutungslos ist, hätte nicht so viel ausgemacht, denn wie viele Ballete haben sich trotz aller Einfältigkeit des Scenariums am Repertoir erhalten. Allein in „Thea“ sind die Tänze, mit Ausnahme des Blumen-Ballabiles, ganz gewöhnlicher Art; namentlich wurden die Solo-Pas auffallend vernachläßigt und dem Tänzerpaare Taglioni-Müller auch nicht die geringste Gelegenheit geboten sich auszuzeichnen, Grund genug, den Erfolg zu beeinträchtigen. Auch die Decorationen waren nicht besonders gelungen. Goldregen und bengalisches Feuer können eine schön gemalte Hintercour-

tine nicht ersetzen. Die Costüme waren hübsch, die Scenirung des Ganzen exact genug. — Von der lang vorher ausposaunten, gar so prächtigen Ausstattung haben wir nichts mehr gesehen, als das eben Erwähnte.

(5. Jänner 1854.) „Die Teufelsgeige." Phantastisches Ballet in 2 Acten. Musik von Pugni. „Der Hirt Aristes und die Bienen." Epilog. Musik von Halevy. Beides von A. St. Leon. (7 Mal.) — Dieses neue choreographische Product, in welches Hr. St. Leon sein Violinspiel hineinverwebt hat, ist ziemlich arm an Erfindung, an irgend einer belebenden Kraft, welche Spannung oder mindestens Aufmerksamkeit zu erregen im Stande wäre. Auch die Tänze bieten weder Neues noch Vorzügliches. Das einzige Interesse des Abends concentrirte sich daher auf die beiden Gäste, Frl. Plunkett und Hrn. St. Leon. Erstere wußte durch ihr behendes Wesen und ihre Fertigkeit einiges Leben in das Ballet zu bringen; Hr. St. Leon effectuirte durch sein Violinspiel und Hr. Frappart durch seine komische Beweglichkeit.

Das Ansprechendste schien uns an diesem Abende das dem Ballet angehängte, ebenfalls von Hrn. St. Leon componirte kleine Divertissement aus dem „Juif errant," mit der hübschen, fein gearbeiteten Musik v. Halevy, welches von Hrn. St. Leon mit passendem mimischen Ausdrucke, von den Fräuleins Plunkett, Nathan, Dietrich und Heißler und dem weiblichen Balletcorps mit entsprechender Lebhaftigkeit gegeben wurde — wie überhaupt das ganze Ballet gut studirt

war und selbst die Decorationen dießmal einen ganz erträglichen Effect machten.

(9. Februar 1854.) „Paquerette.“ Ballet in 3 Acten von Th. Gauthier und A. St. Leon. Musik von Benoist. (8 Mal.) — Der größte Vorzug der von Herr St. Leon componirten Ballete ist wohl die Kürze derselben; in ihrer ursprünglichen Gestalt scheinen sie nicht den Abend ausfüllen zu können. Da nun aber in Wien der äußerst schädliche Brauch eingeführt ist, ein Ballet allein zu geben, so sieht man sich gezwungen, jedes niedliche Divertissement zu einem großen pantomimischen Ballet auszudehnen. Wenigstens können wir es nur diesem Umstande zuschreiben, daß, wie es schon bei der „Teufelsgeige“ der Fall war, auch diesem in Bezug auf Handlung weder neu, noch besonders sinnreich erfundenen Ballet ein ganzer Act, nämlich ein ganz und gar nicht hineinpassender Traum zugegeben wurde. Dieser Traum besteht aus einem hübschen Ballabile, welches von den Damen Plunkett, Brussi, Just, Leinsitt, Heißler und dem weiblichen Balletcorps ganz hübsch ausgeführt wurde, wobei nur die thätige Mitwirkung des Hrn. St. Leon sehr überflüssig war — und aus einer total verfehlten Schlußdecoration, welche wohl in der Perspective ausnahmsweise gut gezeichnet wäre, aber durch die Verschwommenheit der Farben und die mangelhafte Beleuchtung einen widerlichen Eindruck hervorbringt. — Die übrigen Tänze, Ballabiles und Soli bieten nichts Außergewöhnliches, wurden aber durch die passende Ausführung der

Mitwirkenden entsprechend gestaltet. Frl. Plunkett sieht im männlichen wie im weiblichen Costüme sehr gut aus und effectuirt namentlich in dem Pas scenique (le stratagême) mit Hrn. Massini. Auch Hr. St. Leon genügte. Frl. Nathan wußte mit ihrer Rolle, wie mit ihrem Tanze, nichts anzufangen. Die übrigen Mitwirkenden gaben sich, wie gesagt, viel Mühe; scenirt war das Ballet ganz gut, auch die Costüme waren hübsch. Dennoch blieb die Aufnahme eine entschieden kühle.

Aeltere Ballete.

„Der verliebte Teufel." Phantastisches Ballet in 3 Acten von Mazilier. Musik von Benoist und Reber. (5 Mal.) — Dieses Ballet erfreut sich bereits seit mehreren Jahren einer großen Beliebtheit und eines, für ein Ballet wirklich ungewöhnlichen Zuspruchs. Die gelungene Sceneneintheilung, die hübschen Tänze, und vor allem die hinreißende Lebhaftigkeit, mit welcher Fr. Albert-Bellon den mimischen Theil ihrer Rolle, wie auch die raschen Pas ausführt, erlauben es, diesen Erfolg als einen verdienten zu bezeichnen. Auch Hr. Ricchini ist für seine Darstellung des Pascha lobend hervorzuheben, während das Ensemble an Raschheit und Lebendigkeit Manches zu wünschen übrig läßt.

„Vert-Vert." Pantomimisches Ballet in 3 Acten von De Leuven. Musik von Deleveze und Tolbeque. (3 Mal). — Außer einigen frischen Ballabiles enthält dieses

Ballet nichts Anregendes, indem die Handlung unklar und verworren, keinen Anhaltspunct bietet zu dramatischer Spannung oder sinniger Unterhaltung. Das Ensemble genügt.

„Gisella" oder „Die Willis." Phantastisches Ballet in 2 Acten von Th. Gautier und Perrot. Musik von Adam. (1 Mal.) — Es ist dieß eines der hübschesten Ballete, welches wir kennen; keines der späteren Producte dieser Gattung vermochte es, dieser sinnigen, wahrhaft poetischen Verwebung von Tanz und Mimik, welche noch durch die liebliche Musik auf das vortheilhafteste begleitet wird, nahe zu kommen.

In der dießjährigen Aufführung, mit Fr. Albert-Bellon in der Hauptrolle, haben wir „Gisella" nicht gesehen. — Dasselbe gilt von

„Esmeralda." Romantisches Ballet in 2 Acten von Perrot. Musik von Pugni (2 Mal);

„Manon Lescault." Romantisches Ballet in 3 Acten von Golinelli, Musik von M. Strebinger (2 Mal), und

„Das listige Kammermädchen." Komisches Ballet in 2 Acten von Golinelli, Musik von Strebinger. (2 Mal.)

„Satanella." Phantastisches Ballet in 3 Acten von P. Taglioni. Musik von C. Pugni. (10 Mal.) — Die bereits besprochenen anmuthigen Leistungen des Frl. Taglioni und des Hrn. Müller, das bunte Gewirre der Handlung, die frischen lebhaften Tänze, die glänzende Ausstattung an Decorationen, Costüme und Maschinen, sammt dem bekannten Springbrunnen bei Mondbeleuchtung, dieß alles zusammenge-

nommen, verschaffte dem Ballet eine dauernde Beliebtheit. Namentlich gewährt der erste Act, durch die vortreffliche Scenirung des Hrn. Taglioni und durch die wirksame Mimik des Hrn. Müller, einen wirklich wohlthuenden Eindruck.

„Die verwandelten Weiber.“ Ballet in 4 Acten von De Leuven und Mazilier. Musik von Adam. (3 Mal.) — Hier finden wir mehr Klarheit und Einfachheit in der Handlung, aber weniger Leben und Feuer im Ensemble, als in der so beliebten „Satanella.“ Gegen einzelne effectvolle Scenen, wie z. B. die Tanzlection, sticht das Unpassende, Verfehlte der Scene zwischen Hrn. P. Taglioni und Frl. Lanner (2. Act) etwas zu sehr ab.

In der erwähnten Tanzlection macht die Grazie und Anmuth des Frl. Taglioni den gewohnten vortheilhaften Eindruck, während Hr. Müller durch seine treffliche Carricatur als Tanzmeister sein Talent für das Groteske auf das Glänzendste bewährt.

„Die Marketenderin.“ Pantomimisches Ballet in 1 Act von A. St. Leon. Musik von Pugni und Strebinger. (2 Mal.) — Dieses in jeder Hinsicht sehr unbedeutende Divertissement hatte während der letzten italienischen Saison, mit Fr. Cerrito in der Hauptrolle, nicht durchgreifen können; es war vorauszusehen, daß es dießmal, trotz der Bemühungen des Frl. Plunkett, spurlos vorübergehen werde, um so mehr, als die Mitwirkung des Hrn. St. Leon als Tänzer völlig ungenügend genannt werden kann.

Uebersicht.

Ehe wir die einzeln ausgesprochenen Ansichten und Urtheile zusammenfassen und daraus ein Gesammtbild entwerfen, wünschten wir an den Weg, den wir bei der Eintheilung dieser einzelnen Meinungsäußerungen befolgt haben, zu erinnern. Der gegenwärtige Band der „Recensionen" lehnt sich in seiner Beurtheilung des Operntheaters an den Aufsatz über dasselbe im zweiten Bande; dieser findet hier im vierten gleichsam seine natürliche Fortsetzung, so weit sich diese aus den Leistungen dieser Bühne während des seither verflossenen Zeitraumes ergibt. Unsere damaligen Betrachtungen über das Kärnthnerthortheater fielen mit einem in diesen Kreisen sehr wichtigen Ereignisse, mit der Ernennung eines neuen Directors zusammen. Wir konnten daher blos nach einigen einleitenden Bemerkungen, über die „Vergangenheit und Gegenwart" unseres Opernwesens, die Ernennung des Hrn. Cornet anzeigen, und die Frage stellen: in welchem Zustande findet derselbe das Operntheater, und was hat er in seiner neuen Stellung zu thun, um dauernd und ersprießlich zu wirken? Dieser Frage sollten die Aufsätze „Personal" und „die nächste Zukunft" im zweiten Bande entsprechen, während der vierte Band bestimmt war, das Kärnthnerthortheater in der neuen Phase seiner Geschichte weiter zu verfolgen und über das bisher von Hrn. Cornet während des ersten Theaterjahres seiner Leitung Geleistete ein Urtheil zu fällen.

Zwei Hauptbestandtheile des Opernwesens, das Personal und das Repertoir, stellten sich unsern Wahrnehmungen dar. Mit ersterem konnten wir uns kurz fassen. Da alle während des letzten Jahres der früheren Leitung hier engagirten Sänger und Sängerinnen, ferner Chor, Orchester u. s. w. bereits im zweiten Bande ausführlich besprochen worden waren, so genügte hier ein statistisches Verzeichniß aller engagirten Mitglieder und Gäste, und blos letztere, so wie die von Hrn. Cornet neu gewonnenen Sänger und Sängerinnen, bedurften einer näher eingehenden Besprechung. Was hingegen das Repertoir betrifft, so hatten wir im zweiten Bande blos die Namen der unter Herrn von Holbein auf dem Repertoir befindlichen Opern genannt, und jene, welche davon entfernt werden sollten, bezeichnet. Jetzt haben wir dem Verzeichniß der unter Hrn. Cornet gegebenen Opern und Ballete eine ausführliche Besprechung derselben, mit Ausnahme von zwei bis drei, welche wir nicht gesehen, folgen lassen. Diese Besprechung beschränkt sich größtentheils auf die Art der Aufführung. Wir glaubten den Wünschen des Theaterpublicums entgegen zu kommen, wenn wir alle unnützen Redensarten über die Schönheiten und Mängel längstbekannter und anerkannter Werke vermieden, und haben daher von dem innern Werth einer Oper, von der musikalischen oder dramatischen Bedeutung einer Nummer nur dann gesprochen, wenn dieß zur Beurtheilung der Ausführung nothwendig war. Diese Beurtheilung aber umfaßt möglichst genau und vollständig die

Leistungen der Direction und des von ihr geleiteten Personals. Wir halten dieß Verfahren gegenüber dem Verfalle der Gesangs- und Darstellungskunst für das angemessenste, und die Aufnahme der bisher erschienenen Bände der „Recensionen,“ — die halbängstliche Zustimmung der Einen, die schlecht verhaltene Erbitterung der Anderen — hat uns gezeigt, daß wir uns in der Art und Weise, in die Theaterverhältnisse Wiens einzugreifen, nicht geirrt haben. Hin und wieder hat man sich hinter der bequemen Aeußerung verschanzen wollen, über einzelne Persönlichkeiten und deren Leistungen lasse sich gar nicht streiten; wenn diese Ansicht ernstlich verfochten und als maßgebend betrachtet werden könnte, wenn es mehr wäre, als ein höflicher Rückzug, dann gäbe es auch keine Kritik mehr, denn Kritik bedingt Meinungsäußerung, daher auch Meinungsverschiedenheit, Erörterung der Streitfrage und gegenseitige Begründung der verschiedenen Ansichten. Die musikalische oder dramatische Reproduction eines Kunstwerkes wird mit demselben Rechte der freien Beurtheilung des Kritikers unterworfen, als das Kunstwerk selbst: über Vortrag und Darstellung einer Parthie läßt sich eben so gut streiten wie über die musikalische oder dramatische Zeichnung der Charaktere. Man sagt, wir sprächen individuelle Meinungen aus und wollten sie dem Publicum aufdringen; in gewissem Sinne ist das wahr; welche Meinung sollen wir denn aussprechen, wenn nicht die unsere? Und sollen wir nicht wünschen, nicht trachten, daß diese unsere Meinung von Vielen, nicht als aufgedrungener Autoritäts-

glaube, sondern als Folge der besseren Einsicht und Ueberzeugung angenommen werde? Auf diese Weise ist jeder Kritiker berechtigt seine Meinung „aufzudringen;" es handelt sich blos darum, wer am meisten Unparteilichkeit aufzuweisen hat, und seine Ansicht am besten zu begründen versteht; dieß ist freilich nicht angenehm für die Coterievertreter, welche so gerne das Feld allein behaupten möchten, und doch jede ernstere Erörterung klüglich vermeiden.

Wir, für unsern Theil, sind weder gezwungen noch gewohnt, die klare, verständliche Kundgebung unserer Meinung zurückzuhalten. Die Ernennung des Herrn Cornet, als eines Sachverständigen, hatten wir „eine erfreuliche, thatsächliche Anerkennung praktischer Kunstprincipien" genannt. Es hätte sich wohl ohnehin von selbst verstanden, wenn wir es nicht ausdrücklich gesagt hätten, daß diese unbefangene, vertrauungsvolle Zustimmung nur in der bestimmten Voraussetzung, der neue Director sei wirklich ein Sachverständiger, und seine Macht werde allseitig die nöthige Ausdehnung und Beschränkung erhalten, ihre Begründung finden konnte. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir hinzufügen, daß diese Voraussetzung sich bis jetzt nicht als richtig bewährt hat. Jene wenigen öffentlichen Blätter, welche nicht an allzu großer Vorliebe für die neue Direction leiden, so wie eine sehr bedeutende Anzahl, ja der größte Theil der gewöhnlichen Opernbesucher, vereinigen sich zu dem Ausspruche, die verflossene deutsche Saison habe mäßigen, aber gerechten

Anforderungen durchaus nicht entsprochen. Unsere gegenwärtige Uebersicht wird vielleicht dazu beitragen, die von so vielen Seiten sich äußernden Beschwerden zu begründen, und festzustellen, in wie ferne Hrn. Cornet die Verantwortlichkeit für die gerügten Mängel zuzumessen sei.

Die für Herrn Cornet günstig gestimmten Blätter haben mit vielem Wohlgefallen auf einen in dem Abendblatte der Wiener Zeitung vom 11. Februar 1854 enthaltenen, „das k. k. Hofoperntheater am Kärnthnerthore“ überschriebenen Aufsatz hingewiesen. Dieser Aufsatz versucht es, einige der gegen Herrn Cornet gerichteten Beschwerden zu beantworten, und stellt die sehr gewagte Behauptung auf, man dürfe „dessen ferne„rer Wirksamkeit mit gutem Gewissen entgegen sehen,“ verfällt aber in den Widerspruch, der in solchen denkwürdigen Documenten gewöhnlich vorherrscht; im Anfang wird wohlgefällig daran erinnert, welchen hervorragenden Platz die Leistungen des Hofoperntheaters in dem „Kunstleben, nicht nur „unserer Residenz, sondern aller Länder, die Oper und Ballet „pflegen,“ einnehmen; aus dem weitern Verlaufe ergibt sich aber, daß an diese Leistungen doch nur sehr bescheidene Anforderungen gemacht werden müssen. Die Zusammenstellung und Uebersicht der Wiener Zeitung ist leider nur zu geeignet, manche gegen Herrn Cornet erhobene Klage noch mehr zu bekräftigen, während in der Erwähnung einzelner Daten, trotz „eingeholter genauer Auskünfte,“ mancher unberichtigt gebliebene Irrthum sich eingeschlichen hat. Die

Wiener Zeitung erzählt uns zuerst von der neuen Decorirung des Zuschauerraumes. Dieselbe wurde ganz anständig und in dem allerdings erstaunlich kurzen Zeitraum von zehn Tagen zusammengebracht. Allein wir haben nie recht begreifen können, in wie ferne diese Schnelligkeit nothwendig war und warum das Operntheater nicht länger als zehn Tage rasten dürfte. Erzählt uns doch die Wiener Zeitung selbst, welchen Hemmungen die Zusammenstellung des Repertoirs damals ausgesetzt war. Freilich können wir es unmöglich gelten lassen, wenn man in allem Ernste behaupten will, daß damals nur „die beiden Opern „Stradella" und „die Tochter des „Regiments" mit den Damen Liebhart und Schwarz„bach und den Herren Kreutzer, Erl und Hölzel zur „Verfügung standen." Diese Behauptung ist entweder unverständlich ausgedrückt, oder sie ist unrichtig; denn wenn auch der Austritt der Damen Lagrange, Rey, Engst, und der Herren Ellinger, Leithner, Swoboda, Wack, ferner die Beurlaubung des Herrn Staudigl, das Repertoir beschränken mußte, so waren diese Lücken dem Director bereits früher bekannt. Lange vor der Eröffnung der italienischen Saison war Herr Cornet in Wien, fungirte als künftiger Director, wußte welche von den früheren Mitgliedern nicht engagirt waren und traf seine Maßregeln durch das Engement des Fräuleins Tietjens und der Herren Steger, Beck, Kraus und Strobel, so wie durch den Gewinn der Frau Köster zu einem Gastspiele, wofür ja die Wie-

ner Zeitung selbst Herrn Cornet ihre Anerkennung zollt. Waren also diese Kräfte in Voraussicht der entstehenden Lücken gewonnen, so fällt die Behauptung von den zwei einzigen vorhandenen Opern „Stradella" und „die Regimentstochter" gänzlich weg; der beste Beweis dafür ist wohl, daß die Saison mit dem „Propheten" eröffnet wurde, welchem in den ersten Tagen die Opern „Wilhelm Tell," „Lucrezia Borgia" und sogar „die weiße Frau" folgten, wodurch sich erweisen läßt, daß außer den genannten Gästen und neuengagirten Mitgliedern, außer den von der Wiener Zeitung genannten Sängern und Sängerinnen, auch die Damen Wildauer, Th. Schwarz, Czillag und die Herren Ander, Draxler, Radwaner zur Verfügung standen. Ebenso unrichtig ist das Verzeichniß der Rollen, in welchen die abgegangenen Mitglieder, wie der Verfasser des erwähnten Aufsatzes meint, dem Repertoir mangelten: Martha, Isabella („Robert"), Constanze („Entführung") waren nicht blos durch Fr. Lagrange, sondern auch durch Frl. Liebhart oft gegeben worden, und es konnte weder Frl. Engst in „Martha," noch Herr Leithner in „Linda" vermißt werden, da die Rolle der Nancy in ersterer Oper durch Frl. Th. Schwarz besetzt war, und Herr Leithner überhaupt niemals in „Linda" gesungen hat. Daß die Erkrankung des Herrn Ander eine bedeutende Hemmung im Repertoir verursachte, wird Jedem einleuchten; „diese plötzliche Calamität in der mildesten Jahreszeit führte

„eine große Modificirung des Repertoirs und der Besetzung „der Parthien nach sich, und es bekundet eine rühmliche Vor„sicht der Direction, den Tenor Herrn Steger schon zu einer „Zeit gewonnen zu haben, wo es sich nur um die Aufgabe „handelte, wöchentlich 5 bis 6 Mal verschiedene Opern tüch„tig darzustellen. Herr Steger konnte nur in jenen Rollen „vorgeführt werden, welche sein Rollenverzeichniß auswies, „nämlich im italienischen Genre, so kam und geschah „es ganz natürlich, daß an Donizetti, Verdi, Ros„sini im Repertoir ein größerer Platz eingeräumt werden „mußte, als es sonst der Fall gewesen wäre." Die Wiener Zeitung hätte besser gethan Rossini hier nicht unter jene Componisten hineinzumengen, deren Werken wegen Herrn Steger ein zu großer Platz eingeräumt wurde; es war ja von Rossini nur der einzige „Tell" am Repertoir, und Herr Steger ist wahrlich nichts weniger als ein Rossini-Sänger! Angemessener wäre es gewesen, die Namen Balfe und Flotow zu nennen. Weiter führt die Wiener Zeitung als einen Beweis von Ordnung und Umsicht der Direction den Umstand an, daß „in „8 Monaten nur einmal die Abendvorstellung durch eine „andere als die angezeigte substituirt worden sei." Trotz der Bestimmtheit, mit welcher diese Versicherung gegeben wird, müssen wir die entschiedene Gegenbehauptung aufstellen, daß während dieser acht Monate die Abendvorstellung fünfmal durch eine andere substituirt wurde, und

zwar: am 26. Juni wegen Unpäßlichkeit des Herrn Ander „Indra" durch „Stradella," am 24. August wegen Unpäßlichkeit des Frl. Schwarz „Lucrezia" durch „Stradella," am 24 October wegen Unpäßlichkeit des Frl. Wildauer die „Puritaner" durch den „Maurer," am 4. December wegen Unpäßlichkeit des Herrn Steger „Keolanthe" durch die „Zauberflöte," am 11. December wegen Unpäßlichkeit des Frl. Lagrua „Don Juan" durch „Indra." Fünfmal in acht Monaten ist zwar nicht viel und wir erwähnen dieser, wie der später in den zwei letzten Monaten der Saison erfolgten Abänderungen*), nur, um zu beweisen, wie es sich mit den „genauen Auskünften," welche die Wiener Zeitung eingeholt, eigentlich verhält. Weiter wird dann auf die geringe Anzahl der Probetage hingewiesen, der Fleiß der Künstler, der Eifer des Vorstandes hervorgehoben, und die vom Kärnthnerthortheater heuer gelieferten Novitäten mit denen des Auslandes verglichen. Die Menge des Geleisteten spricht für das bedeutende Abmühen der Kräfte; allein nur der Geschmack in der Auswahl, die Genauigkeit in der Ausführung könnten für den Kunstsinn des Directors und das Ver-

*) Am 12. März 1854 wurde wegen Unpäßlichkeit des Herrn Erl »Robert» durch den »Freischütz» (mit Hrn. Kreutzer), am 23. März, wegen Unpäßlichkeit des Herrn Beck, »Hernani» durch den »Freischütz,» am 26. März, wegen Unpäßlichkeit des Fräulein Lagrua, »die Hugenotten» durch den »Propheten,» am 27. März, wegen eingetretener Hindernisse, der »Maurer» durch die »lustigen Weiber» ersetzt.

ständniß der Sänger sprechen. Wenn man sich mit dem theilweisen Neueinstudiren des „Tell“ und der „Hugenotten“ brüstet, so können wir nicht umhin zu bemerken, daß diese beiden Opern, zwar theilweise neu, aber auch nicht besser scenirt und decorirt waren, hingegen durchaus nicht neu studirt, vielmehr der musikalische Theil der Ensemblescenen ebenso schleuderisch und nachlässig, als je früher aufgeführt wurde. — Auffallend genug klingt es, wenn man behauptet, die Direction habe den übermäßigen Forderungen des Frl. Ney umsoweniger entsprechen können, als dieselbe „sich hier niemals eines unbedingten Beifalls zu „erfreuen hatte,“ während nun dieselbe Direction dem Frl. Lagrua, deren Leistungen weder in quantitativer noch in qualitativer Hinsicht jenen des Frl. Ney nahe kommen, und welche sich eines nur sehr geringen Erfolges erfreuen kann, weit glänzendere Bedingungen zugestanden hat. — In der Betrachtung des hiesigen Personales macht sich's die Wiener Zeitung bequem bis zur Ungerechtigkeit gegen die frühere Direction; sie sagt: „Während früher hier Herr Leithner, „Herr Ellinger, Herr Kahle, Herr Kreutzer alle „ersten Bariton- oder Tenorparthien sangen, sind die letz„teren jetzt zwischen den Herren Ander, Steger und Erl „getheilt.“ Die Wiener Zeitung weiß aber sehr wohl, daß die Herren Ander und Erl auch unter der frühern Leitung die ersten Parthien inne hattten, und durch Herrn Kreutzer supplirt wurden, gerade wie unter Herrn Cornet's Leitung,

wo auch überdieß Herr Kraus ganz ohne Nothwendigkeit engagirt und mit ersten Parthien betheilt worden ist. Ferner sagt die Wiener Zeitung: „während früher als Gäste und „im Engagement Frau Gundy, Frau Behrend-„Brandt, Frl. Jazedé, Frl. Engst, u. a. m. vorge-„führt wurden, haben wir nacheinander Frau Köster, Frl. „Joh. Wagner, Frau Nottes und Frl. Bury gehört, „sind Frau Marlow, Fräulein Lagrua und Tietjens „und Herr Beck engagirt worden, welche sämmtlich mehr „oder weniger die Zufriedenheit der Opernfreunde erworben „haben," und die Wiener Zeitung weiß doch abermals ganz gut, daß auch Herr von Holbein Frau Köster und Frl. Wagner gastiren ließ. Daß „die Zufriedenheit des „Publicums aus dem zahlreichen Besuche des Theaters gefol-„gert werden dürfe," können wir nur bedingungsweise zuge-ben, da der Mangel an Concurrenz, die Gewohnheit, die Mode, die Langeweile und tausend andere Ursachen, die Leute in's Theater treiben. Auch ist bei einem Theil des Publicums der Sinn für das Schöne in viel zu geringem Maße vorhanden, als daß das Urtheil desselben maßgebend sein könnte. „Bei der „Frage, ob es nicht besser gewesen wäre, werthvolle, ältere „Opern, Novitäten überhaupt vorzuziehen," dürfte, auch nach der Meinung der Wiener Zeitung „zu erwägen sein, daß die „Abonnenten einen gewissen Anspruch auf die Vorführung „neuer Werke besitzen." Wir kennen diesen „gewissen Anspruch" nicht, finden es aber charakteristisch, daß gerade

nur dann der Rechte des Publicums, der Ansprüche der Abonnenten, der Würde eines Hoftheaters Erwähnung geschieht, wenn es gilt ein abgeschmacktes, echt unkünstlerisches Gebahren zu entschuldigen. Diesen Ansprüchen und Rechten ist, unserer Meinung nach, durch solche Vorstellungen, wie die des „Maurer," der „Vestalin" u. s. w. nicht entsprochen, diese Würde durch das willkürliche Gebahren des Herrn Cornet nicht gewahrt worden. Die meiste rhetorische Kraft und hinreißende Logik, welche solchen Aufsätzen gewöhnlich eigen ist, entwickelt das Wiener Abendblatt, in der Aufzählung der heuer an verschiedenen Bühnen gegebenen Novitäten. „Der „Tannhäuser" heißt es, „welches Werk an fast allen deutschen „Bühnen (außer den großen Hofbühnen zu Berlin, München „und Stuttgart) aufgeführt worden ist und überall bei einem „Theile des Publicums Sensation gemacht hat, aber sich nirgends länger auf dem Repertoir zu halten scheint, als „eben die erkünstelte Sensation zu dauern für gut findet. Es „däucht uns, daß dermalen noch kein genügender Beweggrund „vorliegt, Herrn Wagner das Hofoperntheater zu er„schließen." Der Verfasser dieses Aufsatzes dürfte wohl so gut als wir den wahren Grund kennen, welcher Herrn Wagner das hiesige Operntheater verschließt; was hier als Bemäntelung angeführt wird, hält gar nicht Stand vor dem einfachen Vergleich zwischen den Werken des Herrn Wagner und jenen der Herren Balfe, Thomas und Flotow. Der „Tannhäuser" hat, nach dem Geständniß

der Wiener Zeitung, überall bei einem Theile des Publicums Sensation gemacht; es däucht uns, daß gerade dieß schon ein Beweggrund wäre, diese Oper im Kärnthnerthortheater aufzuführen. Allein dieselbe „scheint“ (!) sich nirgends lange Zeit auf dem Repertoir zu halten? Ist dieß ein Grund, ein jedenfalls bedeutendes Werk zurückzuweisen? Und wenn dieß die Bedingung ist, um auf unsere Bühne zu gelangen, haben „Keolanthe,“ „Sommernacht“ und „Matrosen“ dieselbe erfüllt? Die Wiener Zeitung sagt: „Von den „bedeutenden Componisten Deutschlands, als: Spohr, „Marschner, Gläser, Lachner, Lindpaintner, „Dorn, Reissiger, Schmid, u. s. w. ist kein neues „Werk von einer Bedeutung erschienen, welche es „wünschenswerther gemacht hätte, erprobte ältere Sachen „fallen zu lassen, um Neues — blos als solches — einzu„studiren.“ Wahrscheinlich haben also, wie es der Wiener Zeitung däucht, die Herren Balfe, Flotow und Thomas Werke geliefert, welche bedeutungsvoll genug waren, um erprobte ältere Sachen fallen zu lassen!

Nachdem wir nun besagtem Aufsatze in seinen einzelnen Behauptungen gefolgt sind, bemerken wir noch, daß die Kraft der Beweisführung, welche hier entwickelt wird, sich auf zwei in den hiesigen Directionskreisen seit jeher sehr beliebte Gründe stützt. Erstens: es ist wahr, Dieß und Jenes hätte gethan werden sollen und ist nicht gethan worden, allein diese und jene Hindernisse und Hemmungen sind daran Schuld;

zweitens: es ist wahr, wir haben eine schlechte Oper, aber die Hof- und Stadttheater Deutschlands haben alle eine noch viel schlechtere. Mit dem ersten Argument können sich bescheidene Seelen allenfalls noch trösten lassen, obwohl die jährliche Dotation von 200,000 fl. gewiß nicht zu den „Hindernissen" gerechnet werden kann; aber der zweite Beweisgrund, der fortwährende Vergleich mit den noch schwächern Kräften und Leistungen anderer Bühnen, dürfte doch wohl in den Augen jedes vernünftigen Opernfreundes nur mehr als ein Geständniß eigener Schwäche erscheinen. In solchen Aufsätzen, welche seit einem Jahre die Direction des Kärnthnerthortheaters vertheidigen wollen, finden wir überhaupt eine Menge Entschuldigungen, Lobhudeleien, Sophistereien, gute oder schlechte Witze, Vergleiche mit anderen Kunstanstalten, Verketzerung alles dessen, was nicht mit zur Coterie gehört — mit Einem Worte, alles, nur keine kritische Beleuchtung des Geleisteten vom künstlerischen, das heißt vom musikalisch-dramatischen Standpuncte. Wenn die Wiener Zeitung von einem „Rückblick auf größere Zeitabschnitte" spricht, und die „Zusammenstellung der einzelnen Daten in ein Tableau behufs einer eingehenden Prüfung" verlangt, so dürfte wohl der Inhalt des gegenwärtigen Bandes der „Recensionen" diesem Verlangen einigermaßen entsprochen haben, und nachdem wir eben den Aufsatz des genannten Blattes einer angemessenen Würdigung und nothwendigen Berichtigung unterzogen haben, müssen wir nun nach eigenem Ermessen aus den gelieferten Daten und

gemachten Beobachtungen einen giltigen Schluß zu ziehen, Resultate festzustellen versuchen.

Von den neuen Acquisitionen, welche Herr Cornet gemacht hat, um die früher genannten, ausscheidenden Mitglieder zu ersetzen, sind einige, wohl bei genauer Berücksichtigung des herrschenden Sängermangels, und vorbehaltlich einer passenden Verwendung, als annehmbar zu bezeichnen; will man aber die neu gewonnenen Kräfte, die Damen Tietjens, Marlow, Lagrua, und die Herren Steger, Beck, Kraus, wie es sich ziemt, nach ihrem künstlerischen Werthe und nach der Stellung, in welcher sie dem Publicum vorgeführt wurden, beurtheilen, dann stellt sich klar heraus, daß keines dieser „ersten Mitglieder" vor einer künstlerisch-strengen Kritik Stand zu halten vermag. Die beständig wiederholte Einwendung, daß es sonstwo noch schlechtere Sänger gäbe, daß man sich die verhältnißmäßig besten ausgesucht, ist zwar ein Entschuldigungsgrund für die Direction, macht aber unsere Sänger um nichts besser. Die Kritik hat das Recht und die Pflicht, bei aller Nachsicht für unverschuldete Fehler, bei aller Berücksichtigung unvorhergesehener Hindernisse, jede Kunstleistung nach den mehr oder minder feststehenden Kunstregeln zu beurtheilen, weil durch die immer zunehmende, ohnehin von allen unwissenden, unzurechnungsfähigen Zuhörern nur zu oft ausgeübte Nachsicht, der richtige Maßstab der Beurtheilung und mit ihm der echte Kunstsinn verloren geht, weil Direction und Künstler durch diese Schwäche des öffent-

lichen Urtheils verwöhnt und irre geführt, ihre Bequemlichkeit und Nachlässigkeit hinter der vermeintlichen Zufriedenheit des Publicums verbergen zu können glauben. Diesen Ausspruch, auf besagte neuengagirte Künstler anwendend, müssen wir leider auf den mehrfach ausgesprochenen Ansichten bestehen. Fr. Marlow schien uns in Allem und Jedem ganz unzureichend: ihr Fach bilden die Coloratur- und die Soubrettenpartien, in welchen aber Frl. Wildauer und selbst Frl. Liebhart entschieden Besseres leisten; Fr. Marlow aber noch überdieß in tragischen Rollen, nicht nur als Elvira in „Hernani,“ Giulietta in „Montecchi,“ sondern zuletzt gar als Julia in der „Vestalin“ hinzustellen, dieß war ein Beweis parteiischer Verblendung, den Herr Cornet nicht so bald aus dem Gedächtnisse der Opernfreunde auslöschen wird! Frl. Lagrua, mit bedeutenden Opfern als sogenannte „dramatische Sängerin“ gewonnen, ist trotz mancher schätzenswerthen Eigenschaft so wenig geeignet für das erwähnte Fach, daß man es nicht für rathsam hielt, ihr die Parthie der Julia in der „Vestalin,“ die ihr doch von rechtswegen zukam, anzuvertrauen. Frl. Tietjens ist eine sehr gute Acquisition für zweite Parthien und würde vielleicht mit der Zeit bedeutendere Fortschritte machen, als es unter den Verhältnissen, in welchen sich das Kärnthnerthortheater befindet, möglich ist; jedenfalls ist die Beschäftigung des Frl. Tietjens in mehreren ersten Rollen kaum zu billigen. — Von den männlichen neuen Mitgliedern ist Hr. Kraus gar nicht zu rechnen, sein

Engagement war ein Mißgriff, seine Beschäftigung in ersten Rollen ein Verstoß gegen das Bischen guten Geschmack, welches im Publicum noch vorhanden ist. Die Herren Steger und Beck wären uns hoch willkommen gewesen, wenn sie nicht bestimmt worden wären, die Stellung eines ersten Tenors und eines ersten Baritons einzunehmen. Wer die Fähigkeiten dieser Herren einer genauen Prüfung unterwerfen will, wird gestehen müssen, daß beide sehr wirksame Mittel besitzen, daß ihnen aber von dem, was den Sänger zum echten Sänger macht, alles mangelt, durchaus alles, in musikalischer wie in dramatischer Beziehung! In derlei Fällen ist es gewiß nothwendig, das Mangelnde durch zwei- oder wenigstens einjähriges aufmerksames Studium nachzuholen; wir nehmen hier die kürzeste Zeit, die sich denken läßt, an, und wohlbemerkt gestehen wir noch zu, daß beide Herren fähig, auch jetzt noch fähig wären, etwas zu lernen. Zu diesem Studium gehört aber zweierlei: erstens der eigene Wille des Sängers, sich demselben zu ergeben; zweitens die Gelegenheit dazu. Das erste hängt von der Charakterfestigkeit des Künstlers ab, und von dem Grade der Einsicht, der ihm noch übriggeblieben ist. Nun wird sich zwar schwerlich ein Sänger, der an mehreren Bühnen angejubelt worden ist, davon überzeugen lassen, daß er nicht singen könne; aber gesetzt, eine solche Selbsterkenntniß wäre möglich, dann würde sich's erst darum handeln, die zweite Bedingung zu erfüllen, dem Sänger die Gelegenheit des Studiums zu verschaffen. Durch die Anstellung desselben als

nothwendiges „erstes" Mitglied der hiesigen Bühne, wird ihm diese Gelegenheit unwiederbringlich entzogen; seine Zeit reicht kaum hin, seinen Obliegenheiten als erstes Mitglied nachzukommen; zwei-, drei-, ja viermal die Woche muß er die anstrengendsten Rollen singen, die übrige Zeit reicht kaum aus, diese Rollen einmal hastig durchzusehen und die neuen Partheien, die ihm zugetheilt werden, flüchtig einzustudiren. Nicht jede Stimme widersteht lange Zeit einer auf diese Art ausgeübten Thätigkeit; an irgendwelches Studium im Gesangsvortrage, in der dramatischen Auffassung u. s. w, ist gar nicht zu denken. Dazu mangelt, wie wir gesehen, die Zeit; und übrigens kann der wirklich zu beklagende Sänger nicht einmal zu dem Gedanken kommen, es fehle ihm mehr als etwa vielleicht die Routine, die man auf der Bühne erwirbt; das Factum: ich bin als erster Tenor oder erster Bariton engagirt worden, werde als solcher beschäftigt, und — gefalle als solcher, fordert Jeden dazu auf, sich als guten, ausgebildeten Sänger zu betrachten. Eine Direction, welche ihr eigenes Interesse und zugleich jenes der Kunst zu erkennen verstände, hätte bei Entdeckung solcher Stimmen, wie die der Herren Beck und Steger, die vollständige künstlerische Ausbildung derselben veranlaßt, und nach einem Zeitraume von etwa zwei Jahren vielleicht ein Paar treffliche, dramatisch gebildete und musikalisch geschulte Sänger der hiesigen Oper erworben; während selbst der allerdings sehr mögliche Fall eines Mißlingens dieser Ausbildungsversuche dem Kärnthnerthortheater

keinen größeren Schaden gebracht hätte, als jene Reihe ungenügender Leistungen, welche die Herren Steger und Beck uns im Zeitraume von zehn Monaten geboten, und hauptsächlich die durch selbige erfolgte Verunstaltung von Werken wie „Hugenotten," „Don Juan," „Vestalin." Die Antwort der Direction auf derlei Rathschläge ist nicht schwer vorauszusehen. Herr Leithner war abgegangen, folglich mußte Herr Beck als erster Bariton engagirt werden, so würde man uns antworten, und Herrn Steger als ersten Tenor zu besitzen, mußten wir uns glücklich schätzen, als die Unpäßlichkeit des Herrn Ander das Repertoir in Hemmung brachte. Dieß ist wahr; aber dadurch gesteht die Direction auch ein, daß die Wiener Oper sich in einem Kreislauf verderblicher Umstände befindet, aus denen sich herauszuarbeiten man gar nicht einmal den Willen zeigt. Die Entschuldigung der Direction ist allerdings, wir wiederholen es, triftig genug; allein haben wir deßhalb Unrecht? Sind deßhalb die genannten Herren gute Sänger? Ist deßhalb die künstlerische Ausbildung nicht dasjenige, was ihnen mangelt? Es stehen sich also die zwei Behauptungen gegenüber: die factische Leistungsunfähigkeit der Sänger fordert unabweislich einen mehrjährigen außertheatralischen Unterricht; — die factischen Verhältnisse des Operntheaters sind der Art, daß sie den Sängern diesen Unterricht nicht gestatten, ja vielmehr ihn absolut verhindern. Wenn die Zusammenstellung dieser zwei entgegengesetzten Behauptungen auch kein anderes

Resultat hätte, als die unleugbare Verkehrtheit, die eingerissene Fäulniß unserer Opernzustände recht anschaulich zu machen, es wäre dieß allein schon hinreichend; aber wir sind mit der Direction noch lange nicht fertig. Um einzelne Personen ist es uns nicht zu thun, lassen wir also die Herren Steger und Beck ganz aus dem Spiele und fragen wir: was thut die Leitung unseres Operntheaters, um frische Kräfte auszubilden? Einige unserer gegenwärtigen Sänger und Sängerinnen besitzen Vorzüge, welche wir anerkannt haben, aber auch viele, namentlich im Vortrage classischer Musik, vorherrschende Fehler aller Art; manche, wie die Damen Wildauer, Th. Schwarz, Tietjens und die Herren Erl, Draxler, Hölzel, sind, wenn sie gut beschäftigt werden, willkommene Stützen des Ensembles, Herr Ander ist der einzige, der eine hervorragende dramatische Auffassungsgabe zeigt, und mit Herrn Staudigl verschwindet aus den Räumen des Opernhauses die letzte Spur eines geschulten Gesangsvortrages. Dagegen finden die Unnatur, die Manierirtheit, die auffallendsten Unarten und Verstöße jeder Art gegen den guten Geschmack und gegen die anerkannten Regeln, eine immer zunehmende Reihe von Repräsentanten, sowohl unter den stimmlosen, wie unter den stimmbegabten, männlichen und weiblichen Mitgliedern. Der klägliche Zustand, in welchem sich unser Personal befindet, ist wohl nicht zu längnen; daß die planmäßige Heranbildung jugendlicher, stimm-

begabter, talentvoller Sänger durch die unabweisliche Nothwendigkeit geboten sei; daß Stimmen und Talente im rohen Zustande, nach Ausbildung verlangend, wie zu jeder Epoche auch jetzt vorhanden wären; daß es die aller einfachste Pflicht und Schuldigkeit des Wiener Operninstitutes wäre, sich dieser Aufgabe der Heranbildung, welche am allerersten dem Operntheater selbst zum Vortheil und Ruhm gereichen würde, zu unterziehen, — dieß sind Thatsachen, deren Wahrheit kein Unparteiischer, in die Kunstverhältnisse Eingeweihter bestreiten wird; man würde sich wahrlich schämen, derlei natürliche, selbstverständliche Ansichten des Breitern auseinanderzusetzen, wenn nicht die Befolgung derselben in den einflußreichen Kreisen immer und immer wieder mit jener längstbekannten hartnäckigen Unbesonnenheit vernachlässigt, und die Möglichkeit der Vollführung von mancher Seite her mit unglaublicher Verblendung förmlich in Abrede gestellt würde. — Man sollte es sich doch durchaus nicht mehr verhehlen, daß seit einer Reihe von Jahren der Unterricht im Gesange auf eine ganz verfehlte Weise vorgenommen wird: es handelt sich also darum, diesen Unterricht auf einer gründlich verbesserten Basis wiederherzustellen. Wir würden mit diesem Bande der „Recensionen" nicht so bald, als es unsere Absicht ist, zu Ende kommen, wenn wir ausführlich auseinandersetzen sollten, daß dieser Unterricht, bei aller nur möglichen Berücksichtigung des Spieles, bei der strengsten Wahrung dramatischen Ausdruckes, dennoch hauptsächlich

auf die Wiedererweckung des so schmerzlich vermißten edlen, correcten Gesangsvortrages hinzuwirken hätte — und wir müßten wieder eine ganz eigene Abhandlung über Stimmbildung schreiben, wenn wir denjenigen, die es so schwer zu begreifen scheinen, erklären wollten, daß der Sänger nur durch die vollständige Ausbildung und Ausgleichung seiner Stimme, und die daraus entstehende Herrschaft über dieselbe, zur materiellen Möglichkeit eines guten Vortrages gelangen kann. Die Leiter unserer Kunstanstalten können unmöglich so verblendet sein, zu glauben, daß sie mit den Kräften, die ihnen jetzt zur Verfügung stehen, noch mehrere Jahre ihre Thätigkeit werden fortsetzen können, ohne dabei künstlerisch zu Grunde zu gehen. In einem Jahre läßt sich nicht wesentlich fortschreiten, das wissen wir, ohne daß man uns daran erinnert; allein es wurde auch nichts angebahnt, kein Schritt wurde gethan, um die Zukunft unserer Opernbühne zu sichern! Wenigstens ist kein Versuch dieser Art in die Oeffentlichkeit, zur Kenntniß des Publicums gelangt, und wir gestehen es aufrichtig, wir haben viel zu wenig Vertrauen in die Fähigkeiten der dirigirenden Persönlichkeiten, um an die Wirksamkeit ihrer vielleicht vorbereiteten oder etwa bereits unternommenen, aber nicht ans Tageslicht gedrungenen Maßregeln in vorhinein blindlings zu glauben.

Während das Personal des Hofopertheaters auf so wenig zweckmäßige Weise mit neuen Künstlern bereichert wird,

verläßt Herr Staudigl die Bühne, welche er so lange durch seine Leistungen verherrlicht hat. Wenn Herr Staudigl den Entschluß faßt, sich gänzlich von der Bühne zurückzuziehen und seinen Bewunderern, unter deren Menge wir immer unseren bescheidenen Platz einnehmen, den peinlichen Anblick eines seinen Ruhm überlebenden Künstlers erspart, so können wir ihn dafür nur loben. Auch glauben wir nicht, daß Hr. Cornet dem großen Sänger jetzt noch einen dem Rufe desselben entsprechenden Platz im Personal bewahren konnte. Dennoch wird uns Jeder zugestehen, daß das Anerbieten eines einjährigen Contractes, oder die einfache Entlassung, einem Staudigl gegenüber, ganz und gar nicht statthaft war, weil ein solches Verfahren weder der Würde noch dem Vortheil unseres Operninstitutes Vorschub leisten dürfte. Für die, um uns eines in solchen Kreisen beliebten Ausdruckes zu bedienen, noch nicht dienstunfähigen Mitglieder der Oper, deren Stellung ihnen erlaubt, der Direction Bedingungen vorzuschreiben, wird daraus eine gute Lehre entstehen. Sie werden sich bei Zeiten vorsehen und sich durch Contracte mit Clauseln und Pensionsbedingungen gegen das für manchen sehr hart ausfallende Loos, nach zwanzigjährigen ruhmvollen Bemühungen, nach so vielen redlich erworbenen Verdiensten um das Wiener Künstlerthum, mit dem kalten Worte „Entlassung" belohnt zu werden, versichern.

Wenn man sieht, wie wenig in den Regionen, wo man über Kunst und Künstler entscheidet, an die Zukunft gedacht

wird, da wäre man geneigt anzunehmen, daß der neue Leiter des Operntheaters sich wenigstens der Aufgabe unterzogen hätte, die vorhandenen Kräfte genau zu prüfen, dieselben in das günstigste Licht zu stellen, und überhaupt wenigstens in der Gegenwart, wenn schon nur diese berücksichtigt werden soll, einen Anhaltspunct zu finden, von welchem aus sich ein besseres Streben, ein gedeihlicheres Wirken beginnen ließe. — Herr Cornet hat aber durch mehrfach wiederholte Mißgriffe bewiesen, daß er auch in dieser Hinsicht noch zu keiner klaren Auffassung seiner Stellung gelangt sei. Die neuengagirten Mitglieder wurden viel zu sehr vorgedrängt, namentlich Hr. Steger zu viel beschäftigt; derselbe mußte sehr oft zwei anstrengende Parthien, wie Stradella und Raoul — Edgardo und Arnold — u. a. m., an zwei nacheinander folgenden Abenden singen. Fr. Marlow und Herr Kraus wurden mit mehreren für sie gar nicht passenden Rollen betheilt. Als besonders irrthümlich besetzt nennen wir „Krondiamanten," „Maurer," „Fidelio," „Puritaner," „Vestalin" u. s. w. Solche Mißgriffe machen von jeher einen gar schlechten Eindruck auf die hiesigen Theaterbesucher, und doch sind dieß nur Einzelnheiten; wenn wir Herrn Cornet's Leitung mit so strenger Rüge angreifen, wie wir es gethan haben und noch jetzt thun, so sind wir es unseren Lesern schuldig, unsere Ansicht mit stärker sprechenden Gründen zu verfechten.

Bei dem totalen Mangel an Künstlern und Werken

von unbestrittenem Rufe und allgemeiner Beliebtheit kann die Thätigkeit eines hiesigen Opernleiters, der seiner Aufgabe gerecht werden will, nur nach dem einen Ziele, nämlich: der Herstellung eines guten Ensembles hinwirken. Dieß gute Ensemble existirt lange nicht mehr am hiesigen Operntheater und die Wiedereinführung desselben könnte nur mittelst durchgreifender Reformen in der Wahl der aufzuführenden Opern und im Einstudiren derselben erzielt werden. Dieses scheint Herr Cornet auch nicht im entferntesten begriffen zu haben. Oder verlangt man etwa von uns, wir sollten den schüchternen Versuch mit der „weißen Frau" und der Verballhornung der „Vestalin" als eine Neugestaltung des Repertoirs, die Entlassung des Herrn Reuling als eine Reform des Orchesters ansehen? Mit letzterer Maßregel hat Hr. Cornet bewiesen, daß er selbst denjenigen Anordnungen, welche in administrativer oder künstlerischer Hinsicht zu billigen wären, durch die rauhe, verletzende Art der Vollführung den Stämpel der Ungerechtigkeit und Gehässigkeit aufdrückt. — Herr Cornet hat sich mit der Inscenesetzung im Allgemeinen viel Mühe gegeben, ohne jedoch selbst auf diesem Wege mehr, als einen dauernden Erfolg aufweisen zu können. Von den drei neuen und acht neustudirten Opern blieb die „Weiße Frau" die einzige, wo eine energische, umsichtige Regieführung bemerkbar wurde, während der „Freischütz" und „Keolanthe" auffallend mangelhaft scenirt waren; obwohl, dem besprochenen Aufsatz der Wiener Zeitung zufolge, die kleinliche, lächerliche Scenirung

der letzteren Herrn Balfe selbst zuzuschreiben ist, und Hr. Cornet wahrscheinlich blos dazu mitgeholfen hat. Die übrigen neuen und neueinstudirten, so wie die älteren Opern, in welchen Herr Cornet einige scenische Aenderungen vorgenommen hatte, boten sämmtlich nur äußerst wenig Bemerkenswerthes, der lobenden Erwähnung Würdiges. Viel besser einstudirt waren die Ballete; doch können wir nur in Bezug auf „Isaura" das Verdienst, etwas Leben in die Ballet-Regie gebracht zu haben, Herrn Cornet zuschreiben, indem die späteren neuen Ballete von Herrn Taglioni und von Herrn St. Leon einstudirt worden sind. Die äußeren Zuthaten der Scenerie lassen übrigens noch sehr Vieles zu wünschen übrig. Die meisten Decorationen des Herrn Lehmann sind äußerst mangelhaft ausgefallen; ebenso die glänzendgeschmacklose neue Vordercourtine mit den Medaillons der Tondichter, welche mit bittersüßer Miene auf die Bühne herabblicken, wo ihre Werke, gleichviel ob aufgeführt oder nicht, jedenfalls begraben liegen. Auch der neue Decorateur, welcher im „Freischütz" mit einer ganz gewöhnlichen Wolfsschlucht debutirte, hat sich begreiflicher Weise bis jetzt noch keinen Namen gemacht. Das ganze Decorationswesen leidet überhaupt an einem übermäßigen Gebrauch von Pulver, Schwefel, Colophonium, bengalischem Feuer, elektrischem Licht, u. s. w., was allzu sehr an die Blütezeit des Josephstädtertheaters erinnert. Die Maschinerien fungirten bei einigen ersten Vorstellungen etwas besser, verfielen aber bei den Wiederholungen in ihre längst gewohnte

Unsicherheit; die beschränkte Räumlichkeit des Kärnthnerthortheaters, welche von den Anhängern der Direction immer als Entschuldigung vorgeschoben wird, verhindert wohl die Entfaltung eines zahlreichen Statistenheeres und die Anwendung großartiger scenischer Wirkungsmittel, erklärt aber keineswegs das häufige Versagen des Mechanismus in den größeren wie in den kleinsten und einfachsten Maschinerien. Auch in der Auswahl, Zeichnung, Farbe, Anfertigung der Costüme bemerken wir nirgends einen Fortschritt und berufen uns zur Beurtheilung dieser, wie auch der pappendeckelnen Zuthaten auf das im zweiten Bande der „Recensionen" hierüber Gesagte, und fügen hier nur noch hinzu, daß die Anfertigung der Perücken und Bärte, so wie das Zurechtlegen derselben auf den betreffenden Köpfen und Gesichtern und die für ältere Rollen nothwendigen falschen Runzeln sowohl für das untergeordnete Personal, als selbst für die ersten Mitglieder, mit einer Ungeschicklichkeit und einer Nachlässigkeit besorgt werden, welche von den Meisterleistungen *) des Herrn Fortmüller im Burgtheater auffallend absticht. In diesen Aeußerlichkeiten der Inscenesetzung war also, trotz der übermäßig verlängerten Zwischenacte, keine Besserung bemerkbar; in Bezug auf die eigentliche Regieführung, scenische Anordnung, Gruppirung der Massen und Belebung des Ganzen wurde blos in der „Weißen Frau" Besonderes geleistet; in dieser wie in einigen anderen Vorstel-

*) Deren Erwähnung im ersten Bande nur aus Versehen unterblieben ist.

lungen („Figaro,“ „Sommernacht,“ „Freischütz“ u. s. w.) ging auch die Prosa frisch und genau von Statten. Und gerade auf diese Aeußerlichkeiten, auf diese mehr oder minder wichtigen scenischen Anordnungen, worin nur wenig Gutes, aber allenfalls Genügendes geleistet wurde, gerade darauf scheint sich der ganze Einfluß des Herrn Cornet beschränkt zu haben. In musikalischer Hinsicht werden die Leistungen des Hofoperntheaters mit jedem Jahre schlechter; und das erste Jahr der Cornet'schen Leitung macht hierin gar keine Ausnahme, wir sagen und wiederholen es deutlich und vernehmlich und nicht ein wahrer Musikfreund, der sich noch die Mühe nimmt ins Kärnthnerthortheater zu gehen, wird es in Abrede stellen, wenn er es ehrlich und aufrichtig meint mit der Kunst. Die Choristen haben keine Stimme, oder bringen die Töne matt und klanglos heraus; Reinheit der Intonation wird namentlich bei den Sopranen und Tenoren vermißt; man ist immer froh, wenn nur ein Chor leidlich gut im Tacte gesungen wird, was bereits selten genug der Fall ist; von Kraft, Energie, Präcision, feiner Nüancirung ist längst keine Rede mehr. Dem Orchester gegenüber, so ausgezeichnete Musiker es auch enthält, müssen wir ebenso wie bei Erwähnung des Chor, auf den nachdrücklichen Rügen, welche wir im zweiten Bande der „Recensionen“ gegen diesen Körper gerichtet, bestehen. Schlechte Stimmung, einzelne Fehlgriffe, Vorgreifen, zu spätes Einfallen, Schwankungen im Tact und Tempo u. s. w., kommen, wenn auch nicht bei

jeder Vorstellung, doch viel zu oft vor, als es sich für ein so viel belobtes Orchester ziemt; allabendlich wird gegen die Intentionen des Componisten in Bezug auf den Werth und die angezeigte Betonung der Noten gesündigt; kurze Noten werden gehalten, gehaltene punctirt, das Legato und Staccato unrichtig und ungleich angewendet, das Crescendo und Decrescendo gar nicht oder ungleich ausgeführt, ein Piano kommt selten, ein Pianissimo gar nie mehr vor, und die Gesangsvorträge werden durchgehends zu stark begleitet. Noch viel gröbere Fehler läßt sich die auf der Bühne beschäftigte Musikbande zu Schulden kommen, bei welcher reine Stimmung, tactfestes, mit dem Orchester gleichen Schritt haltendes Zusammenspiel zu den größten Seltenheiten gehört. Unter den Mitgliedern des Chores und des Orchesters macht sich übrigens eine Lauheit und Dienstverdrossenheit kund, welche kein Meister in seiner Werkstätte dulden würde, welche aber bei diesen Herren, die sich doch manchmal gerne auf ihre Künstlereigenschaft berufen möchten, höchst tadelnswerth ist, woran, wie in vielen anderen Fällen, die Leiter des Operntheaters den größten Theil der Schuld tragen. Um nun vollends die Fehler der Solosänger und Sängerinnen in Bezug auf Präcision und Correctheit der Ausführung annähernd zu beschreiben, dazu gehörte abermals ein neuer Band der „Recensionen!" Im Gesangsvortrag ist die vollständigste Anarchie eingetreten: es gibt keinen Tact, kein Tempo, keinen melodischen Satz mehr für den modernen Sänger, die Töne werden

auf jede nur denkbare schlechte Art herausgestoßen, einer in den andern hineingezogen, die Noten willkürlich betont, wovon man sich am besten überzeugen kann, wenn man zwei Sänger unisono singen hört, und dieselben trotz des Tactirens des Capellmeisters nie zusammen fortkommen, kurz die ersten und leichtesten Regeln, das ABC jeder Gesangsschule, existirt nicht mehr; Wahrheiten, so einfach, daß jedes Kind sie verstehen könnte, werden von den gefeierten ersten Mitgliedern gar nicht oder falsch begriffen und gänzlich außer Acht gelassen, jeder singt ganz nach eigenem Gutdünken! Daher vermögen wir unter vier und dreißig Opern nur zwei zu nennen, „die weiße Frau" und „Figaro," welche im Ensemble (von Herrn Esser) gut einstudirt, gerundet zusammengingen und in welchen die Ausführung der einzelnen Parthien wenigstens nicht störend hervortrat. „Fidelio," „die Zauberflöte," „Freischütz," sind theils durch verfehlte Einzelnheiten, theils durch schwankendes Ensemble beeinträchtigt; eine gewisse Reihe Opern wurde durch unglückliche Besetzung oder mangelhaftes Einstudiren der Hauptparthien gestört, und eine für den Ruhm dieses Institutes allzu beträchtliche Anzahl, wie: „Keolanthe," „Montecchi," „lustigen Weiber," „Lucia," „Martha," „Hugenotten," „Robert," „Tell," „Don Juan," „Vestalin," wurden in der dießjährigen Saison theilweise oder im Ganzen mit einer Nachlässigkeit gegeben, welche dem „Eifer" aller Mitwirkenden wie dem „ordnenden Geist" des Leiters ein schlechtes Zeugniß gibt.

Dieß ist das offenbare Resultat schleuderisch abgehaltener Proben, denen kein praktisch gebildeter Director, mit unbestreitbarem künstlerischen Einflusse und mit entschiedener Energie, vorsteht. Dieses schwankende, systemlose Verfahren im Einstudiren der Opern ist an dieser Bühne besonders charakteristisch; hier, wo im gewöhnlichen Verkehr der Direction mit den Mitgliedern kein sehr feiner Ton vorherrschend ist, wo kein freundliches Wort, kein ermunternder Laut dem Künstler die Last seines Berufes erleichtert, wo überhaupt nie von der Lösung einer künstlerischen Aufgabe, sondern nur von einem Dienstverhältniß des Individuums die Rede ist, — hier ist die künstlerische Leistung der Willkür des ersten besten ungebildeten Sängers, der ersten besten launenhaften Sängerin preisgegeben; niemand lernt — weil niemand lehrt; kein Leiter ist vorhanden, welcher genug Muth, Bildung und künstlerische Ueberlegenheit besäße, um eine Vorstellung praktisch und ästhetisch, nicht nach eigenem Gutdünken, sondern nach den unwandelbaren Regeln des Schönen und Wahren, einzuüben! Von den einzelnen Leitern zweiten Ranges, Regisseurs, Capellmeister u. s. w. u. s. w., sind die einen gar nicht, die anderen nur theilweise ihrer Aufgabe gewachsen; aber wenn sie es auch wären, es würde nichts nützen, so lange die Leitung des Ganzen nicht in fähigere Hände gelegt wird.

Gibt es etwas Systemloseres, in jeder Beziehung

Richtigeres und Verderblicheres, als die gegenwärtige Zusammenstellung des Repertoirs? Von den 34 Opern, welche auf 224 Abende vertheilt wurden, gehören 20 mit 114 Vorstellungen den Erzeugnissen der Herren Auber, Balfe, Bellini, Donizetti, Flotow, Thomas und Verdi. Die Geschmacklosigkeit eines solchen Repertoirs und dessen verderblicher Einfluß auf das Publicum, auf die Sänger, auf die Kunst des Gesanges, auf die Bestrebungen der Componisten u. s. w., ist außer allem Zweifel. Deßwegen ist es aber nicht nöthig, in eine entgegengesetzte Uebertreibung zu verfallen; das gänzliche Ausscheiden der Opern Balfe's und Verdi's vom Repertoir der Wiener deutschen Oper, das Reduciren der übrigen bezeichneten Wiederholungen wenigstens um die Hälfte, und das Vertheilen derselben auf die beliebteren, besseren Werke obbenannter Componisten, scheint uns ein äußerst billiges, bescheidenes Verlangen. Zugleich dürften wohl auch die gar zu häufigen Wiederholungen des Meyerbeer'schen Trifoliums, welche dießmal 47 Vorstellungen einnahmen, zu Gunsten einer minder lärmenden Musik etwas beschränkt werden. Dafür müßte das Repertoir an einer Reihe classischer Werke einen bessern Stützpunct finden, als bisher. Ein energischer, verständiger, seine Aufgabe mit Sachkenntniß und Gewissenhaftigkeit erfassender Leiter des Hofoperntheaters würde nicht trachten Vieles, sondern Gutes, Reifes zu bringen; er würde entweder gar keine

neue Oper geben, oder wenigstens in der Wahl derselben den erfahrenen Musikern Deutschlands, oder den strebenden einheimischen Talenten mehr Raum gönnen, als jenen leichtfertigen Dutzend-Componisten, welche in früheren Jahren die Wiener Leierkästen mit so unerschöpflichen Polka- und Quadrille-Melodien versorgten, und denen jetzt nicht einmal so etwas „Gefälliges" mehr einfällt! Er würde die Zahl der einstudirten Werke, und die Spielabende reduciren, aber an jedes herauszufördernde Werk viel mehr Eifer, Achtsamkeit, Sammlung und künstlerisches Studium verwenden, und die Reduction der Spielabende, wie der Novitäten, dazu benützen, alle am Repertoir behaltenen Werke, die meisten von A bis Z nachstudiren zu lassen; er würde das Ballet auf eine minder großartige, minder kostspielige Weise fortführen, und mit kleinen Divertissements die Gründung einer Spieloper vereinigen. Er würde allen Mitgliedern eine gleich höfliche Behandlungsweise zukommen lassen und in jedem Einzelnen den Menschen und den Künstler zugleich ehren und lohnen.

Was wir mit diesen Zeilen wiederholt andeuten wollten, ist im zweiten Bande der „Recensionen" („die nächste Zukunft") ausführlich erörtert worden. Herr Cornet hat es jedoch vorgezogen, den Weg des gewohnten Schlendrians zu gehen. Was während der ersten zehn Monate Gutes unterlassen wurde, das hätten wir noch von der Zukunft erwarten können; was aber in dieser kurzen Zeit Schlechtes gethan worden ist,

das finden wir unverzeihlich. — Unter eilf neuen und neu-einstudirten Werken ist nur die „Weiße Frau" als gelungen zu betrachten. — Die schwache Besetzung und Scenirung von „Freischütz," „Maurer," „Krondiamaten," die gänzliche Verballhornung der „Vestalin," die Wahl der „Keolanthe," „Sommernacht," „Matrosen," „Verlorenen Sohn," „Montecchi," „Leonore," sind ebensoviel Zeugnisse der bedauerlichsten Geschmacklosigkeit, der völligsten Unkenntniß seines Berufes, welche sich der neue Director ausgestellt hat.

Die ungünstige Aufnahme der 3 Novitäten und das mehr oder minder entschiedene Zurückweisen von 7 Reprisen unter 8, welche gegeben wurden, dürfte denjenigen, welche immer von dem Vortheil der Casse sprechen und den schlechten Geschmack des größern Publicums zur Bemäntelung ihrer eigenen Geschmacklosigkeit so gerne vorschieben, bewiesen haben, daß wenigstens ein beträchtlicher Theil dieses Publicums sich von der Balfe-Flotow'schen Richtung abwendet, und die Verstümmelung classischer Meisterwerke entschieden mißbilligt.

Das Betragen des Herrn Cornet den Theatermitgliedern gegenüber, ist von uns und von vielen Anderen bereits gerügt worden, und wir gedenken jetzt nicht mehr darauf zurückzukommen. Die Klagen, welche in dieser Beziehung laut wurden, vereinigten sich mit der entschiedenen Mißbilligung, welche die Leistungen des Herrn Cornet als artistischer Director hervorzurufen nicht ermangeln

konnten. Man glaubte daher annehmen zu können, Herr Cornet werde nicht länger auf seinem Posten belassen werden. In dieser Erwartung scheinen sich indessen die Theaterfreunde getäuscht zu haben und einstweilen führt Herr Cornet die Leitung des Hofoperntheaters ungestört fort. Dieß kann uns aber nicht verhindern, diese Leitung, wenn sie fortfährt, wie sie begonnen hat, als mit dem Gedeihen unserer ersten lyrischen Bühne unvereinbar zu erachten, woraus wir freilich noch nicht zu folgern wagen, Herr Cornet werde sich nicht auf die Dauer in seiner Stellung erhalten können. Nur möge man ja nicht glauben, mit der etwaigen Entfernung des Directors und dem Eintritt irgend einer andern Persönlichkeit, sei alles gethan. Ein Personenwechsel ist hier nicht so maßgebend und entscheidend, wie Manche es glauben. Die einzelnen Individualitäten tragen gewiß das Ihrige zum Gedeihen oder zum Verderben bei; wir haben die Beschwerden, welche gegen das wahrhaft unkünstlerische Gebahren des Herrn Cornet zu erheben sind, vernehmlich ausgesprochen und in ausführlicher Erörterung unserem Leserkreise vorgelegt — allein der entscheidende Schwerpunct für die gedeihliche oder unheilvolle Wirksamkeit eines Kunstinstitutes liegt, unserer Ansicht nach, in der Organisation, in dem Verwaltungsmechanismus, in der während einer langen Reihe von Jahren befolgten Tendenz desselben. Nun beginnt aber allmälig die Ansicht durchzudringen, daß jene Tendenz, jener Mechanismus, jene Organisation, sowohl

im Burgtheater wie im Kärnthnerthortheater, einer wahrhaft gedeihlichen Entfaltung künstlerischer Wirksamkeit hindernd im Wege stehen. Der immer zunehmende Verfall der Opernbühne ist besonders geeignet, diese Ansicht zu bekräftigen und sie zur innigsten Ueberzeugung jedes Kunstfreundes zu erheben. — Eine ausführliche Begründung und Auseinandersetzung derselben muß, als ganz abgesonderte, weitschweifig zu erörternde Frage, einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben.

Berichtigungen.

In Folge mehrfacher, während der letzten Woche der deutschen Saison, durch Unpäßlichkeiten und Hindernisse herbeigeführten Repertoir-Veränderungen, sind folgende Berichtigungen nothwendig geworden.

Zur Seite 1 und 2:

Frau Marlow sang 62 Mal, Fräulein Liebhart 64, Fräulein Tietjens 69, Frl. Schwarz 53, Herr Ander 50, Herr Draxler 121, Herr Beck 65, Herr Kreutzer 78, Herr Radwaner 92, und Herr Hölzel 106 Mal.

Zur Seite 29:

„Der Prophet" wurde 21 Mal gegeben, „die Zigeunerin" 10, Wilhelm Tell" 8, „Stradella" 8, „die lustigen Weiber von Windsor" 4, und „die Matrosen" 3 Mal.

Aus Versehen wurde (Seite 28) die Gesammtzahl der Spielabende unrichtig angegeben. Es fanden im Ganzen 285 Vorstellungen statt, wovon 224 Opernvorstellungen.

Recensionen

und

allgemeine Bemerkungen

über

Theater und Musik.

IV.

Das Kärntnerthortheater.

1853—1854.

Wien, 1854.

Bei J. F. Greß.